

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE/CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA/FACULTY OF EDUCATION

Katedra výtvarné výchovy/Department of Art

Na hraně

(Téma sociální intervence v současném výtvarném umění a kultuře)

On the Edge

(Social Interventions in Contemporary Art and Culture)

Pavla Holá

Radim 326, 28103

3. ročník, Specializace v pedagogice: výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

3rd year Art education, full-time, single-field studies

Vedoucí bakalářské práce/ Supervisor: Doc. PhDr. Marie Fulková, Ph.D.

Konzultant/Consultant: MgA. Michal Sedlák

Praha, červen 2010/Prague, June 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Praze dne

Pavla Holá

Děkuji Doc. PhDr. Marii Fulkové, Ph.D. za odborné vedení práce, Mgr.A. Michalu Sedlákovu za podnětné konzultace.

Holá, P.: **Na hraně (Téma sociální intervence v současném výtvarném umění a kultuře)** /Bakalářská práce/ Praha 2010 – Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy, 114 s.

Anotace

Závěrečná práce bakalářského studia Na hraně se zabývá tématy sociální intervence a používání těla v současném umění a kultuře. Zkoumá konkrétní podoby těchto projevů na hranici umění, především na české umělecké scéně a hledá jejich předchůdce v dějinách umění dvacátého století. Výtvarná část představuje realizované projekty, inspirované vybranými díly. V třetí části jsou vyhodnocené dotazníky, zkoumající vztah žáků základních škol k současnemu umění a návrh na možné využití prozkoumaných přístupů k tvorbě ve výtvarných projektech pro starší žáky základních škol.

Klíčová slova: sociální intervence, performance, akční umění, tělo, body art, současné umění, šok, komunikační strategie

Annotation

The Final work of the Bachelor degree 'On the edge' deals with the theme of social intervention and the use of the body in contemporary art and culture. It investigates concrete likenesses of these expressions in the edge of art, primarily in the Czech art scene and searches for its predecessors in the art of the twentieth century. The artistic part represents realised projects and inspired chosen works. The third part is comprised of evaluated questions, investigations into the relationship Basic school students have with contemporary art and a proposal for the possible exploitation of the explored approaches to work in artistic projects for older students of Basic schools.

Key words: Social intervention, performance, performance art, the body, body art, contemporary art, shock, communication strategy

Obsah

OBSAH	5
ÚVOD.....	7
1 TEORETICKÁ ČÁST	8
1.1 Sociální intervence v umění.....	8
1.1.1 Sociální intervence - pojem	8
1.1.2 Public art.....	9
1.1.3 Umění akce	9
1.1.4 Tělo v umění	9
1.1.5 Šok	10
1.2 Kořeny sociální intervence v umění	12
1.2.1 Od dada k performanci.....	12
1.2.1.1 Dadaismus.....	12
1.2.1.2 Akční malba.....	14
1.2.1.3 Happening.....	15
1.2.1.4 Performance	17
1.2.1.5 „Umění nebo život ?“ - Milan Knížák	18
1.2.2 Body-art	20
1.2.2.1 Yves Klein a Piero Manzoni	20
1.2.2.2 Vídeňští akcionisté	21
1.2.2.3 Chris Burden	22
1.2.2.4 Český body art	23
1.2.2.5 Marina Abramovič	27
1.2.2.6 Oleg Kulik – „takový klaun beznaděje"	28
1.2.3 Mezi vědou a uměním	31
1.2.3.1 BioArt.....	34
1.2.3.2 Rozšířená těla - Stelarc.....	36
1.2.3.3 Proměněná těla – ORLAN, Héctor Falcón	37
1.2.3.4 Globální umění.....	40
1.2.3.5 Mrtvá těla	42

1.3 Sociální intervence v současném českém umění	44
1.3.1 Prostředník, převaděč, svědek, přítel, dítě - Kateřina Šedá.....	44
1.3.2 Exhibicionista Ondřej Brody	49
1.3.3 Distribuce hrou– Zdeněk Porcal a Lukáš Hájek.....	50
1.3.4 Mediální teror – Jak z toho ven?	52
1.3.5 Závěrem – Umění pro koho?	56
 2 VÝTVARNÁ ČÁST	59
2.1 Mystifikace – kult neznámého	59
2.2 Akční kresba	61
 3 DOTAZNÍKY	64
 4 NÁVRH NA VYUŽITÍ VE VÝTVARNÉM PROJEKTU	71
 ZÁVĚR	76
 POUŽITÁ LITERATURA.....	77
 SEZNAM VYOBRAZENÍ	81
 SEZNAM PŘÍLOH	82
Příloha 1	83
Příloha 2	85
Příloha 3	91
Příloha 4	103
Příloha 5	105
Příloha 6	107

Úvod

Práci koncipuji jako teoretickou studii, přibližující charakter, principy a modalitu tělesnosti a sociální intervence v současném výtvarném umění.

Nejprve odhaluji počátky těchto projevů a tendencí a uvádím některé důležité osobnosti a styly v dějinách umění dvacátého století, které mohou být považovány za jejich předchůdce a inspirační zdroje. Dále se na vybraných představitelích pokouším ukázat některé jejich konkrétní podoby a proměny, způsoby projevů. Tato oblast umění však zahrnuje velmi široké spektrum přístupů, a protože se jedná o živou současnost a neustále další přibývají, nesnažím se o nemožné, nechci podat vyčerpávající přehled, ale poskytuji pouze drobný náhled prostřednictvím malého exkurzu, zejména do českého prostředí.

V další části předkládám vyhodnocení drobného dotazníkové průzkumu, který zhruba naznačuje postoje a vztah k umění žáků osmých a devátých tříd základních škol a podmínky, kterými je pro ně umění vymezeno. Zároveň i mně samotné poskytl mnoho inspirace a podnětů k podobným úvahám.

Další část tvoří moje vlastní výtvarná práce. Východiskem mých projektů byly právě prostudované přístupy. Moje realizace jsou jakousi jejich reflexí, či jimi inspirovaným experimentem.

Věřím, že otevření se umění, a to i jeho novým projevům a přístupům, nabízí člověku velikou svobodu a zároveň ho nutí k neustálému revidování svých postojů a názorů, což přispívá ke kontinuální kultivaci osobnosti.

1 Teoretická část

1.1 Sociální intervence v umění

1.1.1 Sociální intervence - pojem

Co rozumíme pod pojmem *sociální intervence* v umění? V tomto textu jej chápeme jako tvůrčí nebo komunikační strategii¹, která se ocitá na hranici umění a společensky prospěšné či kritické činnosti. Tato strategie je v současném umění hojně využívána (ovšem její předchůdce můžeme sledovat už v dadaismu – o tom více v kapitole 1.2). Umělci se nezřídka pouštějí do sociálně aktivistických projektů, které se mohou podobat společenským sondám nebo kvazi-výzkumům. Ty bývají prováděny na veřejnosti nebo v soukromí vlastního bytu, v přírodě, na vesnici nebo ve městě, prostřednictvím televize, internetu, telefonu, pošty, formou performance, happeningu, dotazníků, apod. Zaměřují se obecně na témata manipulace, moci, svobody, všednosti a normálnosti, intimacy, identity, anonymity, odcizenosti, veřejného a soukromého apod. (Štefková In Pietrasová 2006-2010). Na české umělecké scéně, na níž se budeme nadále převážně pohybovat, se sociální intervence pojí například se jmény Kateřina Šedá, Ondřej Brody, Silvie Vondřejcová, Pavel Humhal, Jiří Černický, Zdeněk Porcal a Lukáš Hájek nebo se skupinami Rafani, Guma Guar, PodeBal, Ládví či Ztohoven (více v kapitole 1.3).

¹ Pojem *kunikační strategie* jsem si vypůjčila od Pavla Humhala, který se jím zabývá ve své knize *Osobní a veřejné a výstižně* jím označuje to, co v dnešní době nahradilo bývalé umělecké styly a směry. Umělci si volí, ať již instinktivně, intuitivně nebo chladným kalkulováním (což možná zní pejorativně, avšak není to tak myšleno - nemusí to být kalkul na úkor autenticity a upřímnosti), z široké škály možností, které současné umění - stylově nevyhraněné a co se týče výrazových prostředků i volby témat neomezené – nabízí, co nejúčinnější strategii pro sdělení obsahu a pro dosažení nejvyššího možného účinku. Dnes již umělci netvoří v rámci „-ismů“, ale spíše řeší otázku „jakým způsobem a za jakým účelem komunikujeme.“ (Humhal 2008, s. 34)

1.1.2 Public art

Sociální intervenci lze zařadit společně například s politickým aktivismem do oblasti *public art* (veřejné umění), což je pojem, jenž označuje tendence umění - objevující se od šedesátých let minulého století - proniknout k širší veřejnosti a umožnit jí bezprostřední kontakt s uměním, znovu propojit umění se životem. Public art využívá širokou škálu výrazových prostředků a odlišných přístupů, které se od jeho počátků postupně rozvinuly.

V širším smyslu lze pojem public art použít pro označení veškerého umění, které je „vystaveno“ na veřejnosti, ve veřejném prostoru. Potom sem tudíž spadá také socha, obraz, instalace, umění land artu, nebo také třeba pomníky. (Hlaváček In Pietrasová 2006-2010)

1.1.3 Umění akce

Pojem public art, chápáný jakožto umění osvobozené z galerijních prostor a vstupující do veřejného prostoru, k lidem, se nám částečně překrývá s pojmem umění akce (nebo také akční umění), jak je používán v českém prostředí. Pojem umění akce zde zastřešuje právě umělecké aktivity, v nichž je kladen důraz na interaktivitu, na jejich průběh v čase a prostoru, na fyzickou účast, na proces jejich vzniku. Přidávají tak výtvarnému umění mimo jiné časový rozměr, který umění tradičních forem (obraz, socha) postrádá a tím se ocitá vedle ostatních uměleckých odvětví (divadlo, hudba, film, tanec) jaksi v nevýhodě (na druhé straně tím získává punc výlučnosti).

1.1.4 Tělo v umění

V rámci akčního umění se široce uplatňuje využití těla jako výtvarného prostředku, a to zejména od sedmdesátých let v body artu. Povahu tělesných akcí mají často i sociální intervence (viz např. Kulík v oddíle 1.2.2.6). Tyto dva fenomény spolu úzce souvisí.

Lidské tělo se svými projevy je pro člověka odedávna fascinujícím předmětem zájmu a zkoumání. Zabývají se jím různé vědní obory (medicína, antropologie,

sociologie, humanitní studia apod.) a pochopitelně se obojí velké téma odráží i v umělecké tvorbě, zejména však v kontextu společenských změn podmíněných rychlostí technologického vývoje ve dvacátém století, především v jeho druhé polovině². Přístup umělce k tělu v procesu tvorby se mění.

Od druhé poloviny dvacátého století se v umění objevují nejrozmanitější způsoby zacházení s tělem jakožto výtvarným prostředkem, materiálem. Umělci používají tělo jako štětec i plátno, vytvářejí otisky částí i celých těl, frotáže, odlitky, lidské ready made, používají jako materiál tělní tekutiny, výkaly, vlasy, chlupy, nehty, zkoumají možnosti a zaznamenávají limity svého těla prováděním náročných akcí či performancí v podobě drsných, často nepříjemných a bolestivých zkoušek, mnohdy riskují holý život. Přetvářejí své tělo, ať už iluzivně nebo nevratnými chirurgickými zákroky, také tvoří „sochy“ z tkání a někteří dokonce před televizní kamerou prohlašují, že to, co měli právě na talíři, byl mrtvý lidský plod. Pochopitelně tyto umělecké projevy mají mnoho poloh, z nichž některé jsou mírné, poetické, introvertní, až neviditelné a zůstávají bez povšimnutí, jiné jsou naopak velmi radikální a brutální, vyžadují publikum, ačkoliv nejsou divácky lehce stravitelné, někdy vyloženě odpuzují nebo vzbuzují panické zděšení a společně každopádně vyvolávají řadu otázek po smyslu a také po mezích umění. (Více v kapitolách 1.2.2 a 1.2.3)

1.1.5 Šok

Je příznačné, že ve zrychlené době dvacátého století poznamenaného válečnými traumaty, s převratnými vědeckými objevy a rychlým vývojem techniky, s informační přesyceností, se sexuálními revolucemi, s odcizením, s vládou médií a konzumu, krystalizují v umění mimo jiné otázky lidské identity, intimity a tělesnosti. Umělci je pojednávají bez zbytečných ohledů na nejrůznější tabu sexuální, společenská apod. Šokují! Není se však čemu divit. Současný český vizuální umělec

² Lidské tělo ale bylo samozřejmě vždycky nezbytné pro vznik každého uměleckého díla, obrazy ani sochy nevznikaly bez fyzické účasti umělce; lidské tělo také v umění vždycky bylo častým námětem zobrazování.

a pedagog Pavel Humhal míní, že strategie šoku je oprávněná, že „[j]iž sama nutnost strhávat pozornost ve změti přeinformovaného světa je dostatečným důvodem pro cokoli“ (Humhal 2008, s. 46). Problém podle něj tkví v tom, že „[v]izuální umění je svou povahou statické a němé, šok zde dává pocit pohybu a svobody, uvolňuje zatuhlá komunikační schémata a pomáhá autorovi být teď a tady spolu s divákem na jedné úrovni“ (Humhal 2008, s. 46). Tvrdí, že na tomto principu šokování přece funguje celý náš medializovaný svět a není žádný důvod, aby umění zůstávalo v tomto ohledu pozadu. Šokující zpráva, potažmo šokující umění, má větší šanci dostat se k veřejnosti a komunikovat. Ostatně vytrhnout diváka ze všednosti a vyvolat v něm nějaký zájem, nějaké vzrušení, je dosud jednou z nejdůležitějších funkcí umění. Tudiž je, podle Humhala, v tomto světě strategie šoku pro umění zcela legitimní a logická. (Humhal 2008, s. 46) Kam až však lze v šokování zajít? Jak dlouho může tato strategie fungovat? (viz např. oddíl 1.2.3.6)

1.2 Kořeny sociální intervence v umění

Umění bylo původně nedílnou a samozřejmou součástí běžného života (obřady a rituály našich předků zahrnovaly všechna umělecká odvětví). „Po staletí se z této vázanosti osvobozovalo. Ve 20. století konečně získalo plnou autonomii, ale zároveň se dostalo do slepé uličky „l’art pour l’artismu“. A tak se nejprogresivnější umělecké projevy navracejí k původním zdrojům umění, do doby, jak řekl František Šmejkal, „kdy umění ještě nebylo chápáno jako umění, ale jako životně nezbytná aktivita““ (Morganová 1999, s.9).

Futurismus a následně hlavně dadaismus započal v první polovině dvacátého století rychlý a dramatický vývoj v umění, který „šel od uvolnění hmotné organizace díla přes koláž a použití běžných předmětů našeho životního prostředí k popartu, k environmentu a dál k happeningu, pak k performanci a umění konceptuálnímu.“ (Chalupecký 1990, s.152)

1.2.1 Od dada k performanci

1.2.1.1 Dadaismus

Dadaismus byl směr reagující na expresionistické podněty a na válečné hrůzy obracením všech zažitých konvencí naruby. Dadaisté pořádali večírky v Kabaretu Voltaire, které byly přehlídkou absurdit a provokací a prolínaly se v nich různé umělecké disciplíny - hudba, tanec nebo divadlo, čímž jaksí předjímalí pozdější happeningy, ve kterých se také propojovala různá umělecká odvětví. Dadaisté se snažili o důsledné popírání všech pravidel, nejlépe i svých vlastních, jak dokládá oblíbené heslo hnutí „Dada je antidada“. (Foster et al. 2007, s. 136)

Obrovský význam má Duchampův dadaistický „vynález“ *readymadu* (Obr. 1), což je předmět průmyslové výroby pro běžné užití vyjmutý z kontextu a vystavený coby umělecký artefakt. „Tento prostředek mu umožnil přeskočit estetické otázky řemesla,

média a vkusu („je to dobrý, nebo špatný obraz nebo socha?) k novým otázkám, které byly potenciálně ontologické („co je umění?“), epistemologické („jak to víme?“) a institucionální („kdo to určuje?“)“ (Foster et. Al 2007, s. 128). Duchamp tak zpochybnil dosavadní představy o umělci i o uměleckém díle.

S principem ready madu umělci pracují neustále dodnes, jen rozšiřují jeho uplatnění. Duchamp způsobil, že je možné označit za umění cokoliv. Umožnil například i vznik „lidských ready made“ – živých soch³, zahajujících v šedesátých letech rozkvět body artu - tělového umění (více v oddíle 1.2.2).

Téma ready madu je dlouhodobě důležité například v práci současného umělce Jiřího Černického. Černický rozvíjí Duchampem objevený princip a „snaží[m] se jít víc do hloubky a být na začátku toho projektu“ (Černický In Jirkalová, Skřivánek 2008, s.37). Posouvá Duchampův koncept průmyslově vyrobeného předmětu, povýšeného ze statutu umělce na umělecké dílo, když přímo ovlivňuje výrobu onoho průmyslového předmětu a řídí už jeho vznik (Jirkalová, Skřivánek 2008). Dílo *První sériově vyráběná schizofrenie* je převzatá tvář z Munchova *Výkřiku*, jež byla zpracována v německé automobilce a byla podle ní navržena motoristická přilba. Černický sledoval sériovost a rychlost. „Vzduch proudící při vysokých rychlostech připomíná siločáry, proudící expresivní krajinou tvořící pozadí šílené postavy Munchova křiku“ (Černický In <http://www.cernicky.com/slowtech.html>)

Černický však nezůstává jen u předmětu, ale přenáší princip ready madu do nové roviny a aplikuje ho i na sociální prostor. Natáčí jakési ready made prostoru a času, či mentální ready made, nazvané *ABS videa*. Průmyslovou kamerou pořizuje záznam nějakého veřejného prostoru, např. nádražní budovy. Zachycuje proudění cestujících, čekání. Nic neobvyklého. Tyto záběry pak doplňuje o takzvané „mentální titulky“ – myšlenky lidí ze záběru, které získává dotazníkovou metodou, přičemž samotné dotazníkové šetření považuje za svého druhu performanci. Vzniká tak „mentální obraz reality“ (Černický In Jirkalová, Skřivánek 2008, s.35).

³ V šedesátých letech např. Piero Manzoni, který podepsal modelky coby umělecké dílo, Tim Ulrichs, který vystavil sám sebe, živé sousoší Gilbert&George nebo později v roce 1995 Skip Arnold, který se uzavřel do plexisklového kvádru a nechal se umístit do výstavní síně jako exponát.

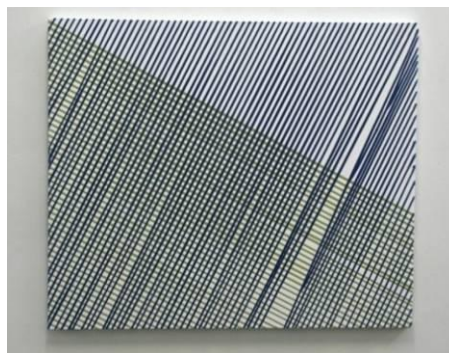
1.2.1.2 Akční malba

Na dadaismus navázal ve dvacátých letech surrealismus. Pokračoval v boření mýtů v umění a v provokacích. Surrealistickým rozvinutím ready madu je *objet trouvé*, což je nalezený předmět opět vytržený z původního kontextu a usazený do nových souvislostí. Surrealisté také na svých výstavách nepracovali pouze se zrkovými vjemy, ale využívali k navození atmosféry také zvuky nebo vůně a vytvářeli tak první environmenty (prostředí).

V Americe se v padesátých letech surrealistický automatismus a princip náhody stane živnou půdou pro vznik akční malby (Obr. 01). Jackson Pollock pokládá plátno na zem a lije a cáká na něj barvy bez použití štětců (dripping). Do popředí se dostává proces tvorby, gesto. Fyzický akt tvorby je důležitější než samotný výsledný obraz.



Obr. 01 Jackson Pollock, Č. 1, 1948



Obr. 02 Evžen Šimera, Bez názvu, 2008

I mezi současnými mladými umělci můžeme nalézt následovníky Pollocka. V Čechách například Evžen Šimera, absolvent ateliéru Vladimíra Skrepla na pražské AVU, tvoří technikou tzv. new dripping (již samotný název odkazuje k americké akční malbě). Na rozdíl od jeho předchůdců z padesátých let je jeho cílem oproštění od expresivního cákání. Snaží se o soustředěnou manipulaci se stékající barvou, kterou nanáší kapátkem na okraj plátna a ta po něm působením gravitace stéká. Pokouší se tak o paradoxní syntézu náhody a kalkulu. Výsledek je pak odosobněný, bez čitelného rukopisu a připomíná minimal artová nebo op artová díla (Obr.02). Jindy zas naloží plátna a barvy do letadla a ve vzduchu, ve stavu beztíže, za pomoci asistenta, cáká barvu z lahve a plátnem ji pochyťává. Tentokrát naopak potlačuje gravitaci, která byla v předchozím přístupu podstatným činitelem. Nejdůležitější roli zde hraje náhoda a umělec téměř nemá šanci výsledek nějak ovlivnit (přemýšlet

předem o kompozici apod.), ani kdyby chtěl. Vznikají tak *Obrazy malované ve stavu beztlíže*. Vidíme, že i když jeho tvorba odkazuje k Pollockovi, pojetí i vyznění jeho práce je odlišné, není tolik závažné, ale naopak humorné, ironizující.

V Evropě se fenomén akční malby rozvíjí pod názvem gestická malba s hlavními představiteli Hansem Hartungem a Goergesem Mathieuem. Precizně promyšlená a energická veřejná vystoupení Mathieua, při kterých se bojovně zmocňuje plátna a během velice krátké doby je rychlými pohyby celá pokrývá barvou za přítomnosti publika, už mají skutečně velice blízko k budoucím happeningům a performancím.

1.2.1.3 Happening

Happening je událost, kolektivní akce, které se aktivně účastní diváci. Může být realizován v jakémkoli prostředí, jakoukoli formou. Důležité je vtáhnout diváka do děje, aby se stal jeho součástí, jeho přímým účastníkem.

V Čechách je již stabilně považován za předchůdce happeningů a akčního umění vůbec Vladimír Boudník (Srp In Havránek ed. 1999, s. 32). Boudník toužil probouzet v lidech představivost, učil je, že umění mohou vidět kdekoli na ulici a že každý může být umělcem. Tyto myšlenky hlásal již od roku 1949 v manifestech explosionismu, jak nazval vlastní umělecký směr či spíše hnutí. Explosionismus byl vlastně jeho životní postoj. Pořádal v ulicích Prahy akce, ve kterých dokresloval obrazy, které viděl v oprýskané omítce nebo přikládal prázdný rám ke zdi a objevoval v něm obrazy a přímo tak demonstroval kolemjdoucím myšlenky explosionismu a vybízel je ke spoluúčasti. Jednalo se tak vlastně o první happeningy u nás (Obr. 03).⁴

⁴ Boudník si přál, aby lidé, stejně jako on, viděli umělecká díla v obyčejných věcech, které denně míjejí. Podobný „apoštolský“ přístup vidím u Kateřiny Šedé (viz oddíl 1.3.1). Ona sama své sociálně aktivistické akce ani nenazývá uměním, ale o tom, co dělá, hovoří často ve spirituálně zabarvených pojmech „zjevení, otevření, osvícení, proměna...“ (Skřivánek 2010, s.33). Pracuje v realitě všedního dne, s obyčejnými lidmi, kteří se o umění nezajímají, s jejich každodenními starostmi a snaží se jejich život skrze tato „zjevení“ obohacovat. Stejně jako Boudník chce lidem otevírat oči a pomáhat jim vidět... Kateřina Šedá připouští: „Ano, myslím, že tohle máme s V. Boudníkem opravdu společné, i když každý na to jdeme trochu jinak“ (Šedá In Příloha 1).



Obr. 03 Vladimír Boudník



Obr. 04 Variace V (1965), na snímku: John Cage, David Tudor, Gordon Mumma, Carolyn Brown, Merce Cunningham, Barbara Dilley

Vznik happeningu je ve světě spojován s osobou hudebního skladatele Johna Cage, který se snažil o zpochybnění a popření dosud samozřejmé představy o hudbě. Skládal aleatorickou hudbu, která je postavena na náhodě. Důležitým prvkem v jeho hudbě byly také čímkoli vyluzované zvuky a ruchy a především ticho. Pořádal vystoupení (Obr. 04), ve kterých propojoval všechna umělecká odvětví – hudbu, tanec, divadlo, film, výtvarné umění, přičemž důležitou složkou v nich byla improvizace. (Pochopitelně se tato vystoupení hlásila k dadaismu.) Cage byl také učitelem na New School for Social Research v New Yorku. Mezi jeho žáky patří Allan Kaprow, jeden z prvních umělců, kteří se věnovali happeningům. Kaprow zpočátku rozvíjel Pollockovu akční malbu vytvářením tzv. „akčních koláží“, neboli environmentů. Později doplňoval environment o zvuk a účast diváků a environment postupně přecházel v happening⁵. Používání zvuku jej přivedlo ke Cageovi a některým jeho žákům. Společně rozvíjeli možnosti happeningu a později také z jejich iniciativy vzniklo mezinárodní hnutí Fluxus sdružující hudebníky a výtvarné umělce, jehož členem se v šedesátých letech stal i Milan Knížák (viz oddíl 1.2.1.5).

⁵ Kaprow definoval happening takto: „Happening je asambláž událostí, předváděná či vnímaná ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo docela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, anebo postupně. Odehrává-li se postupně, může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale bez zkoušek, posluchačů či repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.“ (Kaprow In Morganová 1999, s. 12)

1.2.1.4 Performance

V sedmdesátých letech nad happeningem začíná převládat performance. Performance, na rozdíl od happeningu, je „pouze“ podívaná, divák nemusí nutně zasahovat do dění. Hranice mezi divákem a uměleckým dílem byla během šedesátých let vnímána jako něco, co je třeba zničit, odstranit. V sedmdesátých letech tento pocit slábne a hranice již není chápána jako zásadní překážka při sdělování obsahu.

Nicméně i performance, původně alternativní způsob uměleckého sdělení, jímž chtěli umělci uniknout z galerijního prostoru, vtaženého do spotřebního světa uměleckého byznysu, performance jako možnost, jejímž prostřednictvím chtěli umělci tvořit nezpeněžitelná díla, která zanechají stopu pouze v myslech lidí, se postupem času etablovala jako standardní umělecká technika a získala pevné místo jak v galeriích, tak na akademické půdě, tak i na festivalech a přehlídkách.

V českém prostředí, kde performance vzešla z existenciální potřeby vypořádat se s temnou normalizační dobou, s nesvobodou, po jejím institucionalizování a zařazení do běžného uměleckého provozu, pro některé umělce začala postrádat smysl. Tento vývoj byl jedním z důvodů, které přiměly průkopníky a klíčové postavy performance v Čechách, Petra Štemberu a Karla Mlčocha, na počátku osmdesátých let, tedy přibližně po deseti letech působení, ukončit svou činnost (Morganová 1999, s. 122-123). Jan Mlčoch vzpomíná na odchod ze scény v rozhovoru Barbory Klímové⁶: „Alespoň sám za sebe můžu říct, že jsme se nikdy necítili být umělci na plný úvazek a celý život. To je role, kterou jsme si nikdy nezvolili, a proto jsme z toho vlaku vystoupili, už to pro nás přestalo být naléhavé“ (Mlčoch In Klímová 2006, s.19). K akademizaci performance dodává: „Nic proti tomu, to je nezadržitelné, vždycky se to posune k obecnějšímu uplatnění. Pro nás to ale bylo hodně intimní, hodně osobní“ (Mlčoch In Klímová 2006, s.19).

Dnes se pojem performance používá v širším významu pro všechna umělecká vystoupení od šedesátých let po současnost, ve kterých se živě odehrává nějaký děj,

⁶ Rozhovor vznikl u příležitosti jejího projektu Replaced, v němž provedla remaky několika akcí českých performerů ze sedmdesátých let a získala za něj v roce 2006 cenu Jindřicha Chalupského.

kdy se něco předvádí za přítomnosti diváků, ať pasivních nebo aktivních. Dokončení se však odehrává až v divákově mysli, performance je pouze podnětem, impulzem.

1.2.1.5 „Umění nebo život ?“⁷ - Milan Knížák

Milan Knížák je průkopníkem akčního umění v Čechách. Ústřední myšlenkou a charakteristickým znakem jeho tvorby bylo přenesení umění do skutečného života. „[...] svět umění byl od počátku Knížákovi vzdálen“ píše Chalupecký. „Přitom se Knížák nevědomky zařazoval do proudu nejnovějších událostí světového umění.“(Chalupecký 1990, s.91)

Kamil Nábělek píše ve stati Medialita, intermedialita a tvorba Milana Knížáka, jež je součástí katalogu k výstavě Akce slovo pohyb prostor, o Knížákově snaze překračovat hranice nejen mezi jednotlivými uměleckými obory, nejen dosud respektované hranice umění jako takového, nýbrž překračovat z oblasti umění do sféry společenské. Nábělek dále poukazuje na otázky a problémy, vyplývající z rozporu mezi Knížákem coby umělcem a Knížákovým mediálním obrazem, který nechává jeho uměleckou činnost spíše v pozadí a prezentuje ho jako politicky angažovanou osobu, kandidáta do Senátu, ředitele Národní galerie apod. Ve všeobecně sdílené představě o umělci a umění se neslučuje umělecká a mimoumělecká činnost. Pokud umělec zasahuje do mimouměleckých oblastí (například se politicky angažuje) nebo je dokonce navzájem směšuje, může to být chápáno jako překročení kompetencí, což je vesměs přijímáno negativně. Díváme-li se takto na Knížáka, zdá se nám, že žije dvojím životem. Nábělek však nechápe hranici oddělující oblast uměleckou a neuměleckou jako nepřekročitelnou a naopak vidí v nesourodosti Knížákových aktivit komplementaritu a jejich souvislost se podle něj objevuje právě skrze Knížákovu umění, které je možno díky této zdánlivé rozpolcenosti lépe pochopit (Nábělek In Havránek ed. 1999, s. 309).

Nábělek uvádí odlišné podmínky, prostory, ve kterých se, podle všeobecného mínění, člověk stává sám sebou, je autentický. Je to jednak v soukromí, když se nemusí nijak přetvařovat, když nemá důvod nic předstírat – ve sféře intimity, sféře

⁷ Název oddílu jsem si vypůjčila od Miroslava Míčka.

privátní, na druhou stranu pak teprve skrze druhé lidi, prostřednictvím setkávání a komunikace – ve sféře veřejné, sféře dialogu - se může prosazovat a nalézat sám sebe. V těchto dvou sférách se nachází i umělec/umělecké dílo a jeho společenská pozice. V současnosti se zdá být důležitější pozice umělce působícího na veřejnosti, domnívá se autor, oproti jeho setrvávání v ústraní chráněného prostoru, ve kterém se obrací do sebe a soustředí se na niterné prožitky. „Zdůrazníme-li veřejný rys umění, oslabují se tím zároveň i jeho transcendentální nároky, neboť veřejný prostor není místem hledání a nahlížení podstat, ale především prostorem dialogu a diskurzu. Umělec, jenž akceptuje veřejný a komunikativní charakter umění, tak spíše distribuuje významy (informace, mínění), než aby si myslel, že má sestoupit do nějaké hlubiny, odkud tyto významy pramení“ (Nábělek In Havránek ed. 1999, s. 310).

Tento veřejný rys dodává umění celkově jiný vzhled. Nejde tu o formální kvality díla, o jeho estetické hodnoty, nýbrž o schopnost zaujmout a zapůsobit na širokou veřejnost, zapojit diváky aktivně do vzniku díla. Dílo vzniká teprve skrze recipienty, v jejich myslích. Podle Knížáka je umění „...procesem, jehož funkcí je zvýznamnění a zesmysluplnění našeho života, má v podstatě rituálně didaktickou funkci, umění znamená jen jakousi pomoc a slouží ke zlepšení lidské existence, v ideálním případě zmizí, až splní svoji funkci nebo až život nabude svého plného smyslu jiným způsobem.“⁸ O vztahu umění a života dále říká, že není rozdíl mezi dílem a životem, obojí je jediným projevem a musí být jako nedělitelné chápáno“ (Nábělek In Havránek ed. 1999 s. 310). „Nebaví mě dělat, vyrábět spousty věcí jen proto, abych si připadal jako umělec. [...]Nejraději bych někde tiše žil ve skupině krásnejch lidí.“ (Knížák In Chaloupecký 1990, 102) Nábělek vidí v přesahu do veřejného prostoru, v konfrontaci, podstatu všech Knížákových aktivit, ať už uměleckých nebo mimouměleckých.

⁸ Na tomto místě můžeme znovu poukázat na práci Kateřiny Šedé (viz oddíl 1.3.1), jež má rovněž v určitém smyslu didaktickou či pedagogickou funkci. Šedá se snaží svou činností, společně s lidmi, se kterými pracuje, dojít k poznání, poučení, ke změně. Připouští, že ke Knížákovým akcím má v určitém ohledu blízko, ale zároveň upozorňuje na jeho odlišné záměry: „On třeba lidi záměrně provokoval, mě ale provokace zas tak nezajímá - i když paradoxně mnou oslovení lidé to často jako provokaci vnímají“ (K. Šedá v rozhovoru – získáno na soukromou žádost z majetku autora).

Knížák byl jistě ve svém „zlatém věku“ jednou z hlavních postav neoficiálního umění, byl rebellem. Jeho demonstrace a happeningy zásadně ovlivnily vývoj umění v Čechách. Dnes se stává terčem agresivních a kritických uměleckých „útoků“ současných rebelů (např. protestní akce skupiny Rafani v NG viz oddíl 1.3.2).

1.2.2 Body-art

„Co se týče těla jiných, stejně tak jako těla mého vlastního, nemám žádný jiný způsob poznat lidské tělo než žít v něm – což znamená převzít zodpovědnost za drama, jež protéká mnou, a nechat splynout svou identitu s ním.“ (Merleau-Ponty In Morganová 1999, s.99).

Termín body-art byl poprvé použit v roce 1970 v časopise *Avalanche* kritikem Willoughby Sharpem (Zhoř 1992, s. 79). Označuje umění, které užívá jako vyjadřovací prostředek tělo, obvykle umělcovo. Od konce 60. let se stal body-art jednou z nejoblíbenějších a nejkontroverznějších forem umění a rozšířil se po celém světě. Body-art se navrácí k zakoušení a poznávání vlastní existence ve světě skrze tělo. Tělo se stává hlavním výtvarným prostředkem a prožitek hlavním cílem.

Je nemožné (už jen s ohledem na požadovaný rozsah práce) obsáhnout vše důležité, co se v oblasti body artu stalo. Pokusím se uvést několik důležitých a rozdílných představitelů s vědomím, že zdaleka nepodám vyčerpávající informace⁹.

1.2.2.1 Yves Klein a Piero Manzoni

Rozhodující impulz k novému zacházení s tělem – k body artu a k performance - poskytl Yves Klein, když v roce 1960 zveřejnil ve zvláštním čísle novin fotografii sebe samého v okamžiku vykročení z okna prvního patra směrem do prázdna, těsně před pádem, nazvanou *Malíř prostoru se vydává do prázdna*, později zkráceně jen *Skok do prázdna* (Obr.06). A to i přes to, že se jednalo o fotomontáž. „Tento Kleinův

⁹ Český body-art např: Morganová 1999, Chalupecký 1990, Rezek 2010, Havránek ed. 1999. Světový např: Srp In Císař, Petišková 2002, Foster et.al. 2007, Grosenicková 2004 a další.

legendární čin se stal precedentem riskantních performancí či pozdějších body artistů“(Morganová 1999, s. 13).

Pollock „[p]racoval s matérií barvy a tělem pronikal do vymezené plochy, stával se její součástí“ (Srp In Císař, Petišková Eds. 2002, s.61). Klein rovněž usiloval o zrušení bariér těla v prostoru. Stal se pravděpodobně prvním umělcem, který použil lidské tělo jako „štětec“ pro vytváření obrazů, které nazýval Antropometrie. Nechával modelky namáčet svá nahá těla do barvy a pak je obtiskovat na papír za hudebního doprovodu orchestru hrajícího Kleinovu monotónní symfonii. Celý proces probíhal za účasti diváků.¹⁰

Z jiného konce přistupoval k tělu jako vyjadřovacímu prostředku a materiálu Piero Manzoni. Svými konceptuální počiny však také posouval hranice umění a vymykal se konvencím uměleckého provozu. Jako umělecký artefakt tak v roce 1960 prezentoval například *Dech umělce*, což byl nafouknutý balon a o rok později *Umělcovo hovno* – výkaly umístěné po třiceti gramech do devadesáti plechovek, prodávané podle tehdejšího kurzu zlata.

1.2.2.2 Vídeňští akcionisté

V šedesátých letech se na vídeňské scéně objevují Herman Nitsch, Günter Brus a Otto Mühl, kteří vytváří skupinu Wiener Aktionsgruppe (Vídeňská akcionistická skupina). Jejich tvorba vychází z informální malby a z akční malby Pollockovy. Velice záhy se však usazují v radikálních formách body artu, „... již ve svých prvotních představeních vybírají tělo samotné a jednají s ním jako s analytickým objektem, jako s libidinálním prostorem, v němž se dramaticky stýká

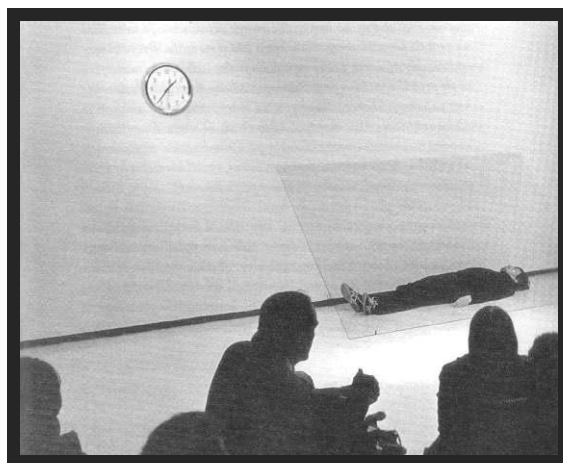
¹⁰ V tvorbě současných umělců můžeme nalézt přímé odkazy na Kleinovy průlomové akce. Například Marian Palla odkazuje na Kleinovy Antropometrie Obrazem „namalovaným“ a podepsaným umělcovým břichem. Poctu Kleinovi pojednává s nadsázkou, ironií a humorem. (Fišer 2001). Již zmiňovaný Evžen Šimera také provedl hravou akční malbu rozvádějící Kleinův motiv. Zřídil v ateliéru tělocvičnu vybavenou různým náčiním, na zem umístí plátna a „modelové“ odění do ochranných kombinéz byli natíráni válečkem, postříkáni barvami a během „řádění“ v tělocvičně otiskovali v pohybu svá těla na plátna a vytvářeli obrazy (Video 01).

psychosomatická subjektivita a společenská podřízenost“ (Foster et. al. 2007 s. 465). Hermann Nitsch, který je proslulý svými *Orgies Mysteries Theatre* začal používat ve své rituální akční malbě skutečnou krev a přidal i zvířecí těla, vnitřnosti a podobně.

1.2.2.3 Chris Burden

Američan Chris Burden zašel ve svých performancích skutečně na okraj života. Sám prohlašoval, že při svých akcích počítal s možností smrti¹¹. Zajímalo ho nejen překračování limitů vlastního těla, ale také úloha diváků, jejich odpovědnost a lhostejnost.

Performance *Doomed* (1975) se skládala ze tří prvků. Prvním bylo sklo opřené o zeď, druhým hodiny na zdi a třetím Chris Burden ležící na zemi mezi sklem a zdí. Na zemi měl zůstat ležet tak dlouho, dokud by se některý z těchto tří prvků neporušil. Přenesl odpovědnost za ukončení performance na vedení muzea, o čemž jim však neřekl. Ležel tedy, stal se plastikou. Teprve po 45 hodinách a 10 minutách mu hlídač donesl karafu s vodou a Burden tak mohl vylézt a performanci ukončit. Byl překvapen, že ho diváci nechali ležet tak dlouho a dívali se na něj jako na dílo, do něhož nemohou zasahovat. (Rezek 2010, s.88)



Obr.05 Chris Burden, *Doomed*, 1975

¹¹ Nechal se v galerii střelit do paže (*Shoot* 1971), dal se ukřižovat na kapotu Volkswagenu (*Trans-fixed* 1974), použité hřeby se pak staly uměleckými relikty.

1.2.2.4 Český body art

Jak již bylo zmíněno, na české scéně 70. let dominovala v oblasti body artu trojice Karel Miler, Petr Štembera a Jan Mlčoch (oddíl 1.2.1.4).

Akce Petra Štembery patří mezi nejradikálnější a zároveň nejvytříbenější v českém body artu. Jeho sebetrýznivé umění bylo v temné době normalizace logickým vyústěním. Štembera řekl ve své přednášce v Bratislavě v roce 1977: „Nebýt obkludné atmosféry zde v 70. letech, nevzniklo by téměř nic z akčního umění, určitě ne v té podobě, jak bylo realizováno“ (Štembera In Morganová 1999, s. 115-116).

Štembera provedl sérii *Narcisů*, tj. performancí připomínajících rituály sebepřijetí. Roku 1976 uskutečnil v Terezíně *Biograf*. Sedl si proti stěně a vedle sebe umístil dŕtky a ceduli s nápisem: „Pohnu-li se, bijte“ (Morganová 1999, s.116). Připomněl tak nacistické způsoby zacházení s vězni. V akci *Bez názvu* z roku 1979 tematizoval bezmoc člověka před masovými médii – násilím držel kuře mezi televizí, rádiem a zároveň mu četl noviny.

Karel Miler používá tělo minimalistickým způsobem. Většinou tělem vyjadřuje pomocí jednoduchého, exprese prostého gesta abstraktní pojmy, stává se „básníkem těla“ (Srp In Morganová 1999, s. 110) V roce 1973 provádí *Limity* – své tělo představuje ve dvou pozicích. Nejprve co nejvíce skrčené a potom co nejvíce natažené. *Identifikace* (Obr.07) z roku 1973 evokuje Kleinův Skok do prázdna. Miler je zachycen v momentě, kdy schoulený do klubíčka přepadává z hromady panelů k zemi. V roce 1979 udělal *Prodejní výstavu*. Před návštěvníky namáčel obličej do čisté vody a obtiskoval jej do bílého papíru. Obtisky podepisoval a věšel na stěnu s nápisem Prodejní výstava. Cenu autoportrétu určoval zákazník.



Obr.06 Yves Klein, Skok do prázdna, 1960



Obr.07 Karel Miler, Identifikace, 1973

Jan Mlčoch se dostal k akční tvorbě setkáním se Štemberou a Milerem. Jeho velkým tématem byla izolace, „odcházení a navracení se k lidem“ (Morganová 1999, 119). *Zavěšení - Velký spánek* je jednou z jeho nejznámějších akcí.

„Zavěsil jsem se za ruce a nohy pomocí silonových provazů ve třech bodech. Oči jsem měl zakryté černou neprůhlednou páskou, uši jsem měl ucpané včelím voskem“ (Mlčoch In Rezek 2010, s. 121)

Mlčoch uzavřel kapitolu akční tvorby gestem se silným sociálním rozměrem. *Noclehárna* (1980) vznikla tak, že Mlčoch dostal nabídku realizovat nějaký projekt v amsterdamské galerii. Požádal pracovníky muzea, aby do místnosti umístili na určenou dobu lůžka a dali k dispozici kuchyňku a sociální zařízení návštěvníkům, kteří této službě skutečně po celou dobu konání využívali.

„Ta noclehárna skutečně výborně fungovala. Termín se shodou okolností zrovna trefil do termínu pořádání tzv. festivalu bláznů, což je vlastně karnevalové veselí, kdy vzbouřený dav přebírá město. Myslím, že jsem jeden z mála umělců v Čechách, společně s Karlem Gottem, kteří se mohou z té doby pochlubit děkovnými dopisy ze zahraničí.“ (Mlčoch In Ládví 2007)

Jiří Kovanda se seznamoval s body artem v druhé polovině sedmdesátých let prostřednictvím Štembery, Milera a Mlčocha. Oslovovali ho také akce Chrise Burdena, u nějž oceňoval strohost, jednoduchost a radikálnost. Kovandovy akce jsou však oproti extrémním Burdenovým velice minimalistické, na hranici rozeznatelnosti a nejbližší mají pravděpodobně k poetickým akcím Milerovým. Většinou v nich převažuje osobní stránka nad společenskou, i když se jeví jako sociální gesta. Někdy překonává svůj vlastní ostych nebo pocit osamocení.

Jeho první akcí bylo *Divadlo* (1976) realizované na Václavském náměstí. Kovanda prováděl nenápadné pohyby a úkony, kterých si nejspíš vůbec nikdo nevšiml, postupoval však podle předem sestaveného scénáře. V roce 1977 provedl akci, v níž stál během jízdy na eskalátoru otočen proti člověku za sebou a hleděl mu upřeně do očí. Kovanda s odstupem času k akcím ze sedmdesátých let poznamenává, že sdělení, které tím vysílal, nebylo určeno tolik těm, co byli tehdy přítomni, jako spíš jejich dnešním čtenářům (Havránek ed. 2004-2005). Po delší odmlce, kdy se tělovému umění a performancím nevěnoval, provedl v roce 2004 na vernisáži výstavy v Berlíně akci, která spočívala v tom, že byl po celou dobu vernisáže schovaný za sloupem v odlehle části galerie. (Havránek ed. 2004-2005) V roce 2007 uskutečnil v Tate Modern v Londýně *Libání přes sklo* (Obr. 08). Tato hodinová akce byla vymyšlena přímo pro prostor této konkrétní galerie, který je rozčleněný množstvím velkých skleněných ploch. Kovanda stál za jedním z těchto skel a nápisem umístěným na tabulce poblíž vyzýval kolemjdoucí k polibku přes sklo.



Obr. 08 Jiří Kovanda, *Libání přes sklo*, 2007

Kupodivu mnoho návštěvníků na výzvu reagovalo (Krátká 2007). Šlo opět o minimální akci. Napětí zde vznikalo mezi intimitou gesta – polibku a veřejným prostorem galerie. Nic netušící diváci se stávali součástí díla ve stejném okamžiku jako autor.

Tomáš Ruller je performer a multimediální umělec, který již během studia sochařství na Akademii výtvarných umění v Praze (1976-82) projevoval rovněž

divadelní nadání¹², jenž ve spojení s živým zájmem o aktuální umělecké tendence ve světě i v Čechách, zejména o akční a konceptuální umění a performance, utvářelo výjimečný charakter jeho tvorby. Velmi brzy se tak od klasického sochařství uchýlil k odvážnějším experimentům, navzdory nebezpečí, které z toho v tehdejší režimu plynulo a pochopitelně se pro svou nonkonformitu mnohokrát dostal do konfliktu s tehdejší establishmentem. V rozhovoru s Karlem Zavadilem hovoří o performanci *Mezi tím*.

„Byl jsem souzen podle paragrafu za výtržnictví v organizované skupině, jako organizátor s trestní sazbou do tří let nepodmíněně, protože jsem vystoupil nahý na veřejnosti a během performance potřísnil barvou tesilové kalhoty jednoho diváka, který podal trestní oznámení. U soudu se z něj vyklubal typický příslušník. Hlavním předmětem líčení se stala moje nahota. Vtip ale spočíval v tom, že ve chvíli, kdy jsem byl nahý, byla naprostá tma. [...] Vzpomínám si na výpověď důchodkyně, která tehdy v klubu náhodou uklízela a od které se očekávalo svědectví, že mě viděla nahého, ale ona jim odpověděla, že se hrozně těšila, že se podívá na mladého hochu, ale bohužel v té tmě nic neviděla. Doba byla těžká, ale měla i své veselé momenty. Snažili se mi dokázat, že to mé představení byla pouhá nelegální provokace, že nešlo o umění – na tom jsme se ovšem úspěšně bránili a nakonec vedli spor de facto o to, zda performance je, či není umění.“
(Ruller In Zavadil 2006, str.61)

Jeho tvorbě je, jak sám říká v tomtéž rozhovoru, „přirozená akčnost a procesuálnost, ale i tělesnost, a důležitá je i tendence k překračování hranic jak vlastních, tak formálních a obsahových.“ Ruller vysvětluje: „Vždy mne fascinovala přímost, otevřenost a přitom komplexnost tohoto způsobu vyjadřování. Byl jsem vždycky hledač a doufám, že jím stále jsem.“ (Ruller In Zavadil 2006, s.54)

Body-art jako takový je svou podstatou existenciálním proudem a je prostoupen otázkou po původu a osudu lidské existence, jejím smyslu, po svobodě a v Rullerových akcích je někdy tento existenciální prvek velmi vyhrocený. Akce 8.8.88 je jedna z jeho nejzávažnějších a nejpůsobivějších vůbec. Ruller před skupinou diváků na místě bývalé betonárky na Opatově padal do hromady sádry, znovu a znovu šplhal na hromadu a padal. Potom si zapálil bundu a po chvíli lehl do bahnité louže. Obalen bahnem znovu lezl na hromadu sádry a padl. Nakonec nabízel publiku chléb a víno za doprovodu Janáčkovy hudby. Akce se jednak vztahovala k upálení Jana Palacha a zároveň mohla být jakýmsi vyznáním víry v člověka, v jeho

¹² Působil v Divadle Na Provázku jako herec a výtvarník.

sílu vzepřít se lhostejnosti, skepsi a rezignaci, které společnost ovládaly a oslavou lidské svobody. Nabízí se zde srovnání se současným umělcem-provokátérem Romanem Týcem (viz oddíl 1.3.4), který také, ač to na první pohled nemusí být zjevné, „asi nejvíc řeší otázku identity – vlastní i jiných, která výstupy jeho činnosti i existence prostupuje skoro vždycky. Pravidelně se u něj v čisté formě objevují hraniční životní situace, například smrt nebo nějaká podoba silného citu, ale přibližuje je na základě toho, co se děje na ulici, nebo zažité osobní zkušenosti“ (Wolmuth 2004). Jeho akce *Ohnivání* byla reakcí na čin Zdeňka Adamce (studenta, který se upálil před Národním muzeem v roce 2003). Týc na Václavském náměstí zapálil figurínu v životní velikosti vyrobenou z drátů, asfaltu a igelitu. Na zemi zůstal ležet „černý ohořelý škvarek s konturami lidského těla“, ke kterému pár lidí položilo květiny (Wolmuth 2004).

1.2.2.5 Marina Abramovič

Marina Abramovič, původem ze Srbska, dříve vystupovala v umělecké dvojici s Ulayem a jejich společné performance většinou spočívaly v experimentování s jejich symbiotickým vztahem. Vzájemně se dostávali do extrémních fyzických stavů a zkoumali hranice svých možností. V akci *Breathing in/Breathing out* (1976) si vyměňovali vzduch tak dlouho, až v něm nezbyl žádný kyslík, v akci *Light/Dark* (1997) se navzájem tloukli do obličeje dokud jeden z nich nepřestal (Grosenicková 2004, s. 8-11).

Často také zapojovali diváky nebo dokonce nechávali průběh celé akce na nich.

Stejně jako řada dalších body artových umělců a umělkyně zacházela Abramovič se svým tělem trýznivě a bolestivě. Opakovaně se zraňovala například v *Rythm 10* (1973), když ostrým nožem bodala mezi prsty na ruce co nejvyšší možnou rychlostí.

Stěžejním dílem, za které získala ocenění na Benátském bienále v roce 1997 je *Balkan Baroque*, metaforické zpodobení balkánských etnických čistek. „Umělkyně déle než čtyři dny seděla uprostřed instalace za tří videoprojekcí zobrazujících

Abramovič a její rodiče a ze tří měděných nádob naplněných vodou obírala 1500 hovězích kostí a zpívala písně z dětství“ (Grosenicková 2004, s.11)

V roce 2005 Abramovič zrekonstruovala sedm klíčových performancí různých umělců ze šedesátých a sedmdesátých let (G. Pane, V. Acconci, B. Nauman, J. Beuyse atd.) . Nazvala je *Seven Easy Pieces*, přestože většina z nich patřila mezi nejnáročnější, které kdy byly provedeny.

Začátkem června letošního roku ukončila svoji performanci *Umělkyně je přítomna*, kterou provedla v newyorském Muzeu moderního umění. Umělkyně proseděla sedm set hodin v galerii a byla k dispozici návštěvníkům. Ti mohli tiše usednout naproti ní a hledět jí do očí. Byl to jistě zcela jiný pohled do očí zasloužilé umělkyni v důstojných prostorách prestižní galerie oproti neočekávanému, podezřelému očnímu kontaktu s neznámým Jiřím Kovandou na eskalátorech v normalizačních sedmdesátých letech v Praze (Obr.09).



Obr.09 Jiří Kovanda, Bez názvu, 1977



Obr.10 Marina Abramović, The Artist is Present, 2010

1.2.2.6 Oleg Kulik – „takový klaun beznaděje“¹³

„V roce 1994 se moskevská scéna vyznačovala nástupem [...] radikálního umění (někdy také nazývaného moskevský akcionismus), jež si časem vydobýlo bezprecedentní uznání. Radikální umění — performance přivedené až do krajních mezí agresivity a brutality — bylo tou dobou bohužel nejvýraznější a nejpopulárnější metodou komunikace se společností“ (Osmolovskij 2001, dostupný z WWW).

¹³ Ševčík In Volf. Dostupné z WWW: http://www.jedinak.cz/stranky/ram_cizk.html

Jeden z hlavních představitelů, Oleg Kulik, významný moskevský performer (narozen 1961 v Kyjevě), proslul ve světě zejména jako „zlý ruský pes“¹⁴. Jeho performance vycházejí z brutalit a kriminality, které se děly v Rusku v devadesátých letech minulého století. Jsou reakcí na nelidské podmínky a stísněné pocity panující ve společnosti. Kulik pokládá základní otázku: Co to znamená být člověkem?

Kulik vysvětluje své performance, v nichž se vrací do raného vývojového stádia a stává se zvířetem, jako reakci nejistoty, bezmoc, beznaděj a celkovou dezorientaci. V první psí performanci roku 1994 osvobodil uvězněné zvíře uvnitř sebe a začal štěkat, vrčet, běhat po čtyřech, skákat na kolemjdoucí i na automobily (Video 04, 05). V rozhovoru s Nicole Fritz prohlásil: „Zvíře, které žije uvnitř mě, reagovalo na represi z venku (Fritz 2004, dostupný z WWW).“¹⁵ Svými akcemi promlouvá za celou ruskou společnost. Vyjadřuje zadržovanou touhu po svobodě a nespoutanosti. „Kulik se ve svých reakcích vcítil do potlačovaných pocitů Ruské společnosti a prožíval je pro lidi v masce zvířete s cílem započít katarzní (společenské) procesy prostřednictvím své umělecké „obětní akce““ (Fritz 2004, dostupný z WWW).¹⁶

Jeho zvířecí performance však nejsou omezeny na obětní akce za Rusko/pro Rusko, nýbrž jeho zlý pes výstižně ztělesňoval představu zemí západní Evropy o post-sovětském Rusku. V akci *Miluji Evropu, ona mě nemiluje* (v Berlíně roku 1996) s jasným politickým podtextem, Kulik symbolizoval Rusko jako bezbranného, nahého člověka-psa obklíčeného evropskými dobře živenými hlídacími psy a jejich pány, jak se marně snaží navázat kontakt s Evropskou unií (Fritz 2004).

V New Yorku se zase po dobu dvou týdnů konala v galerii Deitch Projects¹⁷ performance s názvem *Koušu Ameriku, Amerika kouše mě* (Kulik strávil tuto dobu

¹⁴ „A vicious Russian dog“ (Fritz 2004, s. 33)

¹⁵ „The animal that lives in me reacted to this repression from outside.“ (Překlad můj)

¹⁶ „Kulik was reacting sympathetically to pent-up feelings in Russian society and lived them out for people in the guise of an animal, the aim being to initiate cathartic [society] processes through his artistic ‘sacrificial Actions’.“ (Překlad můj)

¹⁷ Deitch Projects založil roku 1996 Jeffrey Deitch, muž, který v roce 1992 zorganizoval legendární výstavu Post-human, v níž představil umělecká díla, reflektující posthumanistické trendy a proměny chápání lidského těla (kapitola 1.2.3). Esej z katalogu k výstavě je dostupná z WWW:

v galerii jako pes), jež byla protikladem ke slavné Beuysově performanci s kojotem *Miluji Ameriku, Amerika miluje mě*.¹⁸

„Dokud existoval Sovětský svaz, neměli jsme žádnou možnost kontaktu se západem a nemohl probíhat žádný dialog. Když se nezávislé Rusko otevřelo světu, západní iluze o něm zmizely - stali jsme se zákeřnými, bezcitnými tvory, jako zdivočelí psi. Pak jsem přišel na to, udělat performanci, která by byla opakem Beuysovy performance. Když jel do Ameriky Beuys jako člověk a kontaktoval Ameriku symbolizovanou kojotem - jinými slovy kulturní Evropa se setkala s divokou Amerikou, tak já přijíždím jako pes, jakoby se zdivočelé Rusko setkávalo s civilizovanou Amerikou.“ (Kulik In Lahoda 1997, dostupný z WWW)



Obr.11 Oleg Kulik, The Mad Dog performance

V mnoha ohledech je možno vidět podobnost mezi Olegem Kulikem a Josephem Beuysem. Tito dva umělci mají společný nejen traumatický zážitek z mládí, ale i spásitelskou víru v možnost znovuvzkříšení základní živočišnosti lidských bytostí a s tím spojenou „animalizaci“ společnosti“ (Fritz 2004, dostupný z WWW).

Kulikova práce je rovněž zakořeněna v hluboce ekologickém postoji v kombinaci s kritikou namířenou proti antropocentrickému smýšlení (Gorzadek 2000). Přijímá roli

<http://www.artic.edu/~pcarroll/PostHuman.html>

¹⁸ Umělec Joseph Beuys prodělal traumatický zážitek jako německý pilot, když byl sestřelen v roce 1943 nad Krymem a zachráněn před smrtí místními Tatary, kteří ho obalovali tukem a plstí. Tyto materiály se později staly v Beuysově tvorbě nejdůležitějšími. V jeho magických dílech (environmentech, objektech, performancích atd.) se kromě plsti a tuku často objevují také zvířata, nejčastěji zajíc nebo kojot. Beuys je znám i svými „zelenými“ aktivitami, které rovněž pronikly do jeho tvorby, například jeho akce *7000 dubů* při účasti na 7. výstavě Documenta roku 1982, jež spočívala v zalesnění města Kasselu. (Zhoř 1992, s. 65-73)

umělce-zvířete a převtěluje se do psa, ptáka, ryby či býka. Založil v Rusku dokonce politickou Zvířecí stranu a kandidoval v prezidentských volbách převlečený za býka (Koulakov 2005).

V očích laické veřejnosti, navzdory veškerému odbornému uznání, se Kulik jeví jako pomatený, agresivní a s největší pravděpodobností nebezpečný blázen. Jeho performance se většinou neobejdou bez zásahu policie a následného zatčení. Tomáš Lahoda popisuje incident, který se odehrál na výstavě Interpol ve Stockholmu v roce 1996.

„Nahý Kulik přivázaný řetězem na krku lezl po čtyřech jako pes v osobně definovaném teritoriu označeném cedulí „Nebezpečí“. V jedné chvíli jakoby se doslova utrl ze řetězu, pokousal jednoho z přítomných diváků, který se přiblížil moc blízko, a musel být odveden policií. Mezi napadenými byli i členové představenstva jisté významné švédské společnosti, které byla - alespoň do té doby - jedním z největších sponzorů současného umění.“ (Lahoda 1997, dostupný z WWW)

1.2.3 Mezi vědou a uměním

ENOUGH IS ENOUGH !

It's been going on way too long !

It must stop !

I don't agree, I don't want to die !

I don't want my friends to die !

It's time to react against death.

Let's try all together, we must have a chance.

Yes, it is possible to have chance, if you say : No !

If you write here : No !

Together, with no exception.¹⁹

Transhumanismus je mezinárodní hnutí, které zdůrazňuje nové technologie a vědecké objevy, v nichž vidí potenciál pro celkovou změnu životních podmínek společnosti. Jeho přívrženci z řad filozofů, vědců i umělců, nevidí současnou fázi

¹⁹ ORLAN: Petice proti smrti. Dostupné z WWW: <http://www.orlan.net/various.php>

vývoje člověka jako konečnou, nýbrž teprve jako ranou a věří, že s využitím nových technologií se bude nadále zvyšovat odolnost člověka, budou se zlepšovat jeho intelektuální schopnosti, fyzické i psychické možnosti. Dále do budoucna věří v odstranění nemocí, hladomoru, chudoby a dalších problémů a neduhů lidstva díky technologiím, jejichž prostřednictvím se podaří eliminovat biologické limity lidského těla a nakonec bude dosaženo nesmrtelnosti. (Kera 2005, dostupný z WWW)

Slovem *posthuman* (post-člověk) jsou označovány možné lidské bytosti budoucnosti, jejichž vyvinutí transhumanisté očekávají a jejichž schopnosti budou dalece převyšovat schopnosti současného člověka. Nejedná se však o bytosti, které nemají s člověkem nic společného a které přijdou až skončí éra lidstva z nějaké cizí planety, nýbrž o vyšší vývojový stupeň současného člověka. Profesor Nick Bostrom, vedoucí Institutu budoucnosti lidstva na univerzitě v Oxfordu, který se zabývá transhumanismem a souvisejícími tématy (umělá inteligence, klonování, kryonika, nanotechnologie, atd.), charakterizuje posthuman jako bytost, která má alespoň jednu posthumanistickou schopnost. Takovou schopností míní například délku produktivního a aktivního života, intelektuální schopnosti jako je paměť, pozornost a další speciální nadání – hudební sluch, smysl pro humor, vyprávění, spiritualitu, matematiku atd., nebo emoce – schopnost těšit se ze života a přiměřeně reagovat na různé životní situace a druhé lidi. Aby však mohla být schopnost považována za posthumanistickou, musí značně převyšovat maximum, dosažitelné kterýmkoli současným člověkem bez přispění technologií (Bostrom 2006). S příchodem nového milénia se mnohým zdá tato vize blíže skutečnosti (Bostrom 2003).

Transhuman je označení pro člověka, jenž je prostřední formou mezi člověkem (současným) a posthuman (post-člověkem).²⁰ Pojem transhuman pochází od jednoho

²⁰ „Můžeme se ptát, zda-li, vzhledem k tomu, že naše současné používání např. medicíny a informačních technologií nám umožňuje zcela běžně dělat spoustu věcí, nad kterými by starověký člověk žasl, nejsme již transhuman. Tato otázka je provokativní, ale v posledku ne zcela smysluplná; koncept „transhuman“ je příliš nejasný, než aby mohla být zodpovězena.“ (One might ask, given that our current use of e.g. medicine and information technology enable us to routinely do many things that would have astonished humans living in ancient times, whether we are not already transhuman? The question is a provocative one, but ultimately not very meaningful; the concept of the transhuman is too vague for there to be a definite answer. Bostrom 2003, s. 6)

ze zakladatelů transhumanismu, filozofa a futurologa F. M. Estfandiary, který ho použil jako zkratku pro transitional human. Znaky transhumánní bytosti podle něj zahrnují protézy, zákroky plastické chirurgie, intenzivní používání telekomunikací, kosmopolitní životní postoj a světoběžnický životní styl, androgynismus, zprostředkovanou reprodukci (jako je mimoděložní oplodnění), absenci náboženské víry a odmítnutí tradičních rodinných hodnot (Bostrom 2003). Estfandiary věřil, že doba kolem roku 2030 bude zásadní pro lidstvo v tom, že tehdy již bude nesmrtelnost možností každého člověka (proto také používal pseudonym FM-2030).

Transhumanista je pak člověk hlásící se k hnutí a myšlenkám transhumanismu.

Jakkoli nepravděpodobně to může znít „[t]ranshumanismus není žádným utopickým hnutím zmatených čtenářů SF literatury, ale vážným pokusem o vytvoření filosofie, která by reflektovala technologické změny z jiné než tradiční a kritické perspektivy,“ píše Denisa Kera, teoretička nových médií a zároveň i kurátorka uměleckých projektů, v článku Mezi evolucí a apokalypsou – Transhumanismus. (Kera 2005, dostupný z WWW) Myšlenky a přesvědčení transhumanistů výstižně shrnul Ray Kurzweil na americkém Kongresu v roce 2003: „Lidský druh bych definoval jako druh, který ze své podstaty neustále usiluje o rozšíření vlastních horizontů. Nezůstali jsme na zemi ani jsme nezůstali na vlastní planetě a nezůstaneme omezeni ani naší biologií.“ (Kurzweil In Kera 2005, dostupný z WWW) Překonávání limitů a hranic a diskuze o šílených vizích budoucnosti jsou tedy charakteristickými rysy transhumanismu. „Ať jsou to transgenické experimenty, které mezidruhově spojí genetické vlastnosti zvířat a lidí, a vytvoří například kozy, z jejichž mléka lze vyrábět hedvábí, nebo chytré drogy, které navždy vymítí psychickou i fyzickou bolest, či genetické experimenty, které povedou k dlouhověkosti a nesmrtelnosti, všechny tyto vize jsou podle transhumanistů uskutečnitelné.“ (Kera 2005, dostupný z WWW)

Transhumanistické myšlenky přitahují mnohé umělce a pronikají do umělecké produkce. Zhruba v devadesátých letech dvacátého století se častěji objevují v umění tendence prolínání umění a vědy.

1.2.3.1 BioArt

Setkáváme se s takzvaným biologickým uměním neboli *bioartem*. Umělci se stěhují z ateliérů do vědeckých laboratoří a využívají nejnovějších vědeckých metod a poznatků ke své tvorbě. „Někteří umělci začínají využívat genetické inženýrství a biotechnologie jako tvůrčí estetický model. Tvoří umění jako formu života a jinou cestou tak realizují odvěký sen umělců o dokonalém realistickém ztvárnění skutečnosti“ (Humhal 2008, s. 74). V listopadu roku 2006 se v Praze uskutečnila v rámci Týdne vědy a techniky první výstava Transgenesis. Na výstavě se tehdy v Čechách poprvé představila australská skupina SymbioticA (Art Science collaborative Laboratory, School of Anatomy & Human Biology, University of Western Australia) – výzkumná a umělecká laboratoř, která vytváří podmínky pro interdisciplinární výzkum – v laboratořích pracují týmy složené z vědců a umělců, kteří společně dlouhodobě pracují na nejnovějších výzkumech v biologických vědách. Skupina začínala s experimenty s modifikováním zvířecích tkání – tzv. *tissue art*. „Tissue art znamená umění manipulující tkáň do podoby soch nebo jiných objektů.“ (Vargová 2007, dostupný z WWW) Na výstavě předvedli v rámci svého projektu Odtělesněná kuchyně například obrovský žabí steak uměle vypěstovaný z několika buněk, v němž vidí řešení pro odpůrce zabíjení zvířat pro maso (Vargová 2007, dostupný z WWW).

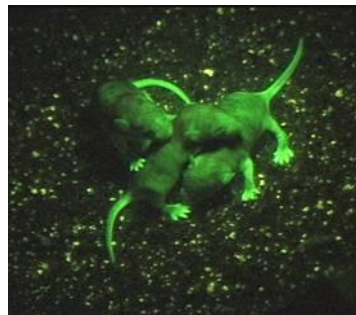
V oblasti *transgenického umění* (TransgenicArt), tj. nového umění založeného na využití genetického inženýrství k přenosu přírodních nebo syntetických genů do organismu, s cílem vytvořit unikátní živé bytosti (hybridy), je jedním z nejznámějších umělců Eduardo Kac. Proslul například v roce 2000 stvořením *králíka Alby*, který světélkuje díky genům medúzy, nesoucím kód pro produkci zeleného fluorescenčního proteinu (GFP). Samotné stvoření světélkujícího králíka však není hotové dílo, zdůrazňuje autor, nýbrž pouze první ze tří fází, které jeho projekt zahrnuje. Druhou fází je veřejná diskuze mezi odborníky z oblasti umění, vědy, filozofie, společenských věd apod., vyvolaná kolem celého projektu a třetí fází je pak socializace králíka v Kacově domácnosti²¹. Kac prezentoval králíka Albu

²¹ Kac, E. Alba Bunny. dostupné z WWW: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

spolu s dalšími GFP živočichy (myši, rybičky, améby) a rostlinami na výstavě Osmý den (The Eight Day), která měla premiéru v roce 2001 v Arizoně²².



Obr.12 Eduardo Kac, Alba GFP Bunny 2000



Obr.13 Eduardo Kac: GFP myši, 2000

Transgenické umění je značně kontroverzní a vyvolává patřičně bouřlivé reakce a pochopitelně také etické a morální otázky. Objevují se rovněž pochybnosti ohledně označování těchto výtvorů-hybridů za umění. Denisa Kera argumentuje:

„Spojovat umělecké experimenty s vědou [proto] dnes také není žádnou zvláštností, právě naopak. Samozřejmě, že pro některé lidi je to jen další znak úpadku, šíleného relativismu a svobodného trhu, kde je všechno směnitelné se vším. Mně to ovšem nepřipadá nijak skandální nebo dokonce úpadkové, ale právě naopak zajímavé a provokující. Prostě žijeme v době, kdy ztrácíme schopnost rozlišovat mezi vysokým a nízkým, zábavným a vážným, a je to celé takový trochu karneval, kdy je vše vzhůru nohama a vše je přípustné.“ (Kera 2008, dostupný z WWW)

Dále dodává:

„Všimněte si jen té řady paradoxních pojmů, které se kolem toho točí: e-kultura, kreativní průmysl, inovativní a znalostní ekonomika a podobně. To přece zcela narušuje stereotypy o tom, že máme umět rozlišovat mezi penězi a věděním, krásou a užitkem, mezi skutečnými a zdánlivými hodnotami. Je spíš zvláštní, že řada lidí z jakési setrvalosti stále používá tato rozlišení, a dokonce si myslí, že to z nich dělá ty lepší lidi.“ (Kera 2008, dostupný z WWW)

Řada umělců také reflektuje nové technologie a zkoumá možnosti jejich uplatnění ve vztahu k vlastnímu tělu. Vadí jim zaostalost těla za ostatním vývojem a bojují proti ní. Překračují hranice lidského těla, rozostřují dělicí čáru mezi vnitřním a

²² Informace o výstavě The Eight Day na webových stránkách E. Kace, dostupné z WWW: <http://www.ekac.org/8thday.html>

vnějším, přirozeným a umělým, rozšiřují chápání člověka jako takového, zhmotňují tak a reprezentují ideje transhumanistického a uměleckého diskurzu. V následujících pododdílech se blíže podíváme na některé významné reprezentanty těchto přístupů.

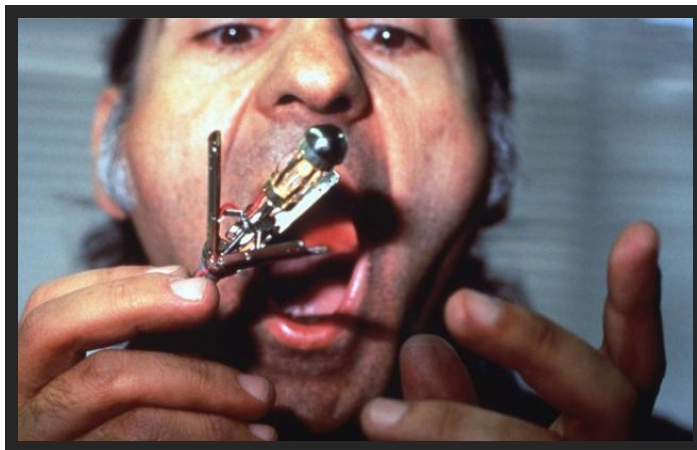
1.2.3.2 Rozšířená těla - Stelarc

Jedním z těchto nových druhů umění je *CyborgArt* – „umění propojující organické a anorganické entity do podoby kyborgů“. (Kera 2007, dostupný z WWW) Australský umělec Stelarc, původem z Kypru, je znám svojí umělou „třetí rukou“, miniaturní sochou umístěnou v žaludku nebo umělým uchem se zabudovaným mikrofonom, s bezdrátovým připojením k internetu, které si nechal implantovat do vlastní ruky, čili propojováním těla a technologie (Stelarc In www.stelarc.va.com.au.) Stává se tak bytostí na rozhraní – napůl člověk, napůl stroj - a naznačuje transhumanisty ohlašovaný nadcházející vývoj naší civilizace.

Stelarc od dětství záviděl tanečníkům a gymnastům, že používají svoje tělo jako výrazový prostředek (Myers 2009, dostupný z WWW). Dříve než podstoupil zmiňované zákroky, zkoumal, tradičnějšími způsoby v duchu body artu, jak ho známe (viz kapitola 1.2.2), tělo, jeho meze, zajímalo ho tělo oprostěné od vnějších vlivů a od bolesti. Ve svých performancích podstupoval nebezpečí a značně riskoval fyzické následky, když se například nechával zavěšovat za háky, které procházely jeho kůží, nejprve v galeriích, později z výšky několika pater ven z budovy. Zajímalo ho tělo otevřené všem vjemům a zážitkům, tělo fungující ve volném prostoru jako samostatná událost. (Srp In Císař, Petišková eds. 2002) Fascinován novými technologiemi pak zašel ještě dál, když si zavedl do žaludku miniaturní kovovou sochu, která v sobě měla zabudovanou kameru a snímala jeho útroby. Z natočeného materiálu Stelarc sestříhal film, který byl pak promítán v galerii.

Stelarc dokonce podstoupil liposukci a další chirurgické zákroky, aby získal materiál (4,6 litru tuku, krve a tkáně) pro instalaci *Blender* (spolupracoval na ní umělkyně s Ninou Sellars). Instalace „mixér“, jakožto stroj, který je naplněn biologickou hmotou vypreparovanou z umělcova těla a každých pět minut tuto biohmotu promíchá, je vlastně protikladem k sošce v žaludku, což je maličká kapsle, jež byla technologicky navržena tak, aby se po spolknutí otevřela v umělcově

žaludku, aniž by ho nějak poranila. Tyto dva projekty oba pracují s interiérem a exteriérem těla v kombinaci s technologiemi, pouze inverzně. (Myers 2009)



Obr.14 Stelarc, Stomach sculpture, 1993

1.2.3.3 Proměnná těla – ORLAN, Héctor Falcón

Vedle Stelarca je třeba zmínit ještě francouzskou umělkyni - performerku ORLAN²³. Ta se proslavila nejprve performancí *Polibek umělkyně* roku 1977, kdy si na sebe oblékla jakýsi korzet potištěný vlastním aktem a za drobné peníze, které se vhazovaly do otvoru korzetu umístěného v klíně, prodávala polibky. V letech 1986 až 1993 pak provedla sérii performancí, jež spočívaly v tom, že podstoupila devět plastických operací, ovšem ne takových, které by z ní činily ideálně krásnou ženu podle současných trendů, ale naopak „jinou“ osobnost. Své umění nazývá *tělesné umění* (Carnal art).

ORLAN charakterizuje ve svém manifestu tělesné umění jako autoportrét v tradičním smyslu, avšak realizovaný prostřednictvím nových technologií. Tělo se stalo modifikovaným ready-madem (ORLAN In www.orlan.net). Estetickou chirurgii a vědecké výdobytky vůbec považuje za geniální, ale vadí ji snaha využívat

²³ ORLAN zdůrazňuje, že má být její jméno psané velkými písmeny.

je ke standardizaci lidí, je třeba jich využívat svobodně, osobitě, kreativně, nekonformně. Skrze své umění demonstruje nesouhlas se stereotypním pohledem na ženské i mužské tělo a masově propagovaným ideálem krásy. Jako lze zneužít kladivo k ničení, lze ho použít k stavění či tvoření soch. Stejně je to s estetickou chirurgií. Může jí být využito k dosažení vzhledu panenky Barbie anebo nějakého vlastního vnitřního portrétu.

Dále se ORLAN vymezuje vůči body-artu tím, že v tělesném umění není bolest žádoucí, není znakem mučednictví nebo očistným prostředkem, zato v body artových performancích Burdena, Abramovic a dalších jsou většinou ukazovány a dokumentovány právě bolestivé, expresivní akce. Zároveň tělesné umění nemá zájem o výsledky plastické chirurgie jako takové, avšak o samotný vývoj chirurgie a o diskuzi vyvolanou kolem. Nejde zde o žádné zohavování a zraňování, naopak. Všechny možnosti, jak tělo vylepšit, zdokonalit nebo zbavit bolesti a jeho omezenosti by měly být využity. Jakákoli bolest (například porodní) by měla být potlačena účinnými léky a její dobrovolné snášení je směšné. „Vive la morphine!“ (ORLAN In <http://www.orlan.net/texts.php>). Svým uměním manifestuje onu zaostalost těla, jeho pokulhávající vývoj, a zdůrazňuje a odkazuje na naději v podobě technologií.

Díky anestetikům a pokročilým medicínským metodám může pacient zůstat během operace při vědomí a klidně ji celou sledovat, čehož právě ORLAN využila a pojala chirurgický zákrok jako performanci či téměř divadelní představení. Ve slavné, v pořadí sedmé, performanci Omniprésence v roce 1993 si nechala pouze za lokálního umrtvení voperovat implantáty – dvě boule - do spánků a jeden implantát do brady, přičemž celá operace byla snímána kamerami a přenášena na obrazovky do galerií. Umělkyně během operace komunikovala a četla básně a filozofické texty. (Moos 1996)

Vytvářela také „otisky“ své tváře - „veraikony“ - přenášením fotografického portrétu na krev nasáklou gázu.



Obr.15 ORLAN, Operation Masquee, 1986



Obr.16 ORLAN, Saint Suaire, 1993

Tvorba Stelarc a i ORLAN může být chápána jako varování či hrozba anebo jako osvěta a popularizace nejnovějších technologií. Oba se vydávají za okraj tělesných možností, podstupují nevratné zákroky a silné zásahy do těla, stírají hranice mezi přirozeným a umělým, mezi vnitřním a vnějším, obojí je vystavováno, obojí je využito jako materiál.

V souvislosti s proměnami těla jmenujme ještě Hécтора Falcóna (narozen 1973 v Mexiku). Není sice uměleckou celebritou stejného formátu jako Stelarc nebo ORLAN, své tělo nerozšiřuje pomocí techniky ani nemodifikuje plastickou chirurgií, nicméně jeden z jeho nejradikálnějších projektů 49: *Metabolismo Alterado* (49: Změněný metabolismus) stojí za pozornost. „Umělec pojal 49: Metabolismo Alterado jako kritický pohled na ideologické používání tělesné krásy v západním světě, kde se koordinovaně uplatňuje specifické zobrazování mládí, fyzické výkonnosti a zdraví, které prostupuje všechny sektory komunikace a populární kultury. Svého záměru však projekt nikdy nedosáhl...“, čteme v článku Irvinga Domíngueze (Domínguez 2007, dostupný z WWW).

Falcón prodělal radikální proměnu svého těla (Obr. 17). V průběhu sedmi týdnů konzumoval steroidy, podroboval se extrémnímu aerobnímu tréninku a posilování a dodržoval radikální dietu. Růst svalů a celkovou proměnu vzhledu průběžně dokumentoval fotografiemi, videem a psaním deníku. Získal úplně nový vzhled, ale zároveň se dostal do těžkých depresí, přineslo mu to vážné zdravotní problémy s trvalými následky a také se musel vyrovnávat s nepříjemnými reakcemi okolí. „Navzdory Falcónově radikální proměně, která byla předkládána jako umělecké dílo, které mělo prodělané změny objektivovat, nedokázal projekt zpochybnit stereotypy převládající ohledně tělesné krásy“ (Domínguez 2007, dostupný z WWW). Svědčí o

tom „nátlak některých mužů, kteří chtěli za každou cenu zjistit, kde získal ony zakázané přípravky, aby jej mohli napodobit. Podle umělce dokazovaly tyto reakce, že jeho záměr byl neúspěšný, pro autora těchto řádků však podtrhovaly určitý posun: totiž jednoznačnou souvztažnost mezi svalovou hmotou a definicí současné mužské identity“ (Drummond In Domínguez 2007, dostupné z WWW).

Na ženy i na muže je reklamou a médii uvalována povinnost vyhovovat tělesně určitým měřítkům. U muže se jedná právě především o solidně vyvinuté svalstvo, které je pak znakem jeho mužnosti.



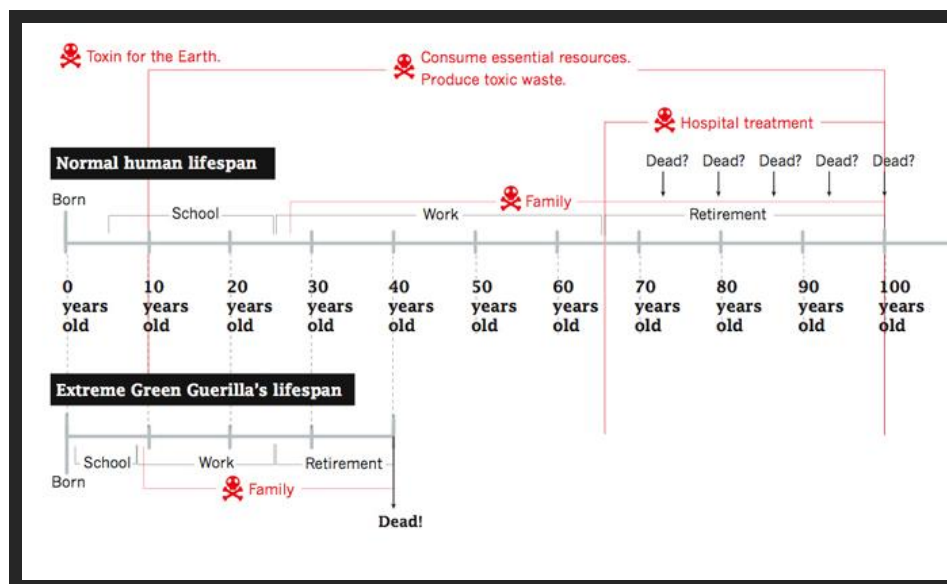
Obr.17 Héctor Falcón, 49: Metabolismo Alterado, 2000

„Gender nelze interpretovat jako stabilní identitu či místo, kde je přítomna ustálená schopnost akce a odkud vyplynou různé činy, nýbrž spíše jako identitu slabě konstituovanou v čase, založenou ve vnějším prostoru prostřednictvím stylizovaného opakování aktů. Genderový efekt je vytvářen prostřednictvím tělesné stylizace a musí tedy být chápán jako způsob, jímž různé druhy gest, pohybů a tělesných stylů vytvářejí iluzi určitého já se stabilním genderem.“ (Butler In Domínguez , dostupný z WWW)

1.2.3.4 Globální umění

Protějškem k sociálně nebo politicky angažovanému umění, jež zpravidla upozorňuje na aktuální problémy ve společnosti a usiluje o dobro a spravedlnost pro lidi, může být takzvané *Global Art*, neboli umění, které je angažované ve prospěch planety, jak o něm píše Denisa Kera v popularizačním článku Umělci ve službách planety (Kera 2007) Kera zde uvádí příklady uměleckých aktivit, které již nesledují zájmy jednotlivců ani společnosti, nýbrž zabývají se ekologickými, klimatickými, technickými a globalizačními procesy. Jde v podstatě o kritiku antropocentrismu, který je naopak příznačný pro výše uvedené umělce.

Takový přístup se objevuje v projektu Michiko Nitta *Extrémní zelená guerilla* (E.G.G.) (Nitta 2007, dostupný z WWW), kritickém vůči antropocentrismu, až antihumanistickém. Nitta vytvořil E.G.G. manuál, kde upozorňuje na ničivé působení člověka na planetu (např. používání mobilního telefonu, internetu i poštovních služeb – místo nichž je podle manuálu možno využít migrace ptáků atd.) a následně navrhuje vyhrocené definitivní řešení pro ohroženou Zemi v podobě smrtící náušnice. Tu by lidé začali nosit ve dvaceti letech a zemřeli by pokojně ve věku čtyřiceti let, čili by postupně vyhynuli a vysvobodili by tak planetu ze zkázy hrozící z přemnožení. Manuál obsahuje například graf (Obr. 18), na němž vidíme dvě časové osy. Jedna znázorňuje průměrnou délku života běžného člověka a zátěž, kterou představuje pro Zemi, druhá přesnou délku života člověka, jenž se rozhodl žít a včas zemřít podle E.G.G doporučení a rovněž zátěž, kterou jeho pobyt na Zemi působí.



Obr.18 Michiko Nitta: Tabulka z manuálu E.G.G. (časové osy – jedna znázorňuje průměrnou délku života „normálního“ člověka, druhá přesnou délku života člověka s náušnicí)

Nitta tento manuál nemíní jako řešení všech problémů ani jako vizi budoucnosti²⁴, pouze chce upozornit na ekologické problémy a s nimi souvisící „zelené aktivity“,

²⁴ Skutečně však existuje Hnutí za dobrovolné vyhynutí lidstva (dostupné z WWW: <http://www.vhemt.org/>), které stupňuje do extrému řízenou porodnost a navrhuje neplodit vůbec. Stejně tak skutečně existuje Institut nesmrtnosti, který hledá způsob, jak zajistit fyzickou nesmrtnost (dostupné z WWW: <http://imminst.org/>).

jež bývají často jen manipulací lidí v zájmu konzumerismu a skutečnou pomoc neposkytují. Chce v lidech vyprovokovat zájem o stěžejní ekologické problémy a donutit je zamyslet se vážně nad jejich životním stylem a vztahem k naší planetě.

Denisa Kera nabízí jednoduché obecné dělení všech biologicko-uměleckých experimentů na dvě skupiny. Jedna část pouze reflektuje a popularizuje nové poznatky vědeckých výzkumů pomocí různých vizualizací, simulací biologických procesů nebo třeba estetickým znázorňováním DNA apod. Druhá skupina sama pracuje s novými biotechnologiemi a zasahuje do živých systémů a vytváří hybridy, viz. zmiňovaná skupina SymbioticA a mnozí další umělci (Kera 2007, dostupné z WWW).²⁵

1.2.3.5 Mrtvá těla

Nejskandálnější a nejproblematictější se jeví umění, které pracuje s mrtvými těly.

V devadesátých letech způsobil nevídaný rozruch žralok naložený ve formaldehydu od Damiena Hirsta. Dílo *Fyzická nemožnost smrti v mysli žijícího* – jak zní správný název žraloka – z roku 1991 ho proslavilo po celém světě stejně jako *Matka a dítě, odděleni* (Mother and Child, Divided) – rozpůlená kráva a tele naložené ve formaldehydu, za něž roce 1995 získal Turnerovu cenu²⁶. Hirst si jím zajistil věhlas, slávu, popularitu, peníze, stal se uměleckou celebritou. Jeho tvorba však není postavena prvoplánově na provokaci a šoku. Zabývá se tématy smrti a marnosti, v naší kultuře tradičními, navazuje na duchampovskou tradici (rovněž uplatňuje ready made), přičemž vede dialog s aktuálními transhumanistickými trendy, které adorují medicínu a technický pokrok s vírou ve vítězství nad smrtí (oddíl 1.2.3). Hirst svými znepokojivými díly přivádí opět k řeči témata smyslu

²⁵ „Vědecko-umělecké“ trendy již pronikají i do sféry „komerčního umění“. Na internetových stránkách firmy nabízejí zákazníkům službu vytvoření jedinečného portrétu. V nabídce je portrét otisku prstu, portrét polibku anebo DNA portrét (Kera 2007, dostupné z WWW). Genetické portréty dostupné z WWW: <http://www.dna11.com/>

²⁶ Turnerova cena je udílána každoročně od roku 1984 současným britským umělcům do padesáti let. Obdobné ocenění u nás představuje Cena Jindřicha Chalupeckého, ovšem v mnohem skromnějším měřítku.

života a smrti, která jsou v současné sekularizované společnosti, směřující k dokonalým tělům a věčnému mládí, tabuizovaná nebo přinejmenším odsouvaná na okraj zájmu (Nedoma 2009). Jeho přínos je neoddiskutovatelný.

Jiným směrem se vydává „šílený profesor“ Günter von Hagens, vynálezce plastinace (1977) – metody, umožňující zachování mrtvých tkání a zabraňující jejich rozkladu na vzduchu, kterou si nechal patentovat a neváhal ji využít ke snad nejzvrácenějšímu projektu všech dob, který označil za umění – BODY WORLDS. Tato anatomická výstava mrtvol obletěla celý svět a stala se obrovskou senzací. Na Hagensových internetových stránkách si lze mimo jiné přečíst nadšené komentáře hollywoodských a sportovních celebrit, které jí vyjadřují svou podporu a lákají další diváky, aby přišli užitečně investovat peníze do vzdělání: „*Jednoduše velkolepé, da Vinci by to miloval*“ (Luke Perry), „*Skvělá práce! Dostal jsem z toho hlad*“ (Danny DeVito), „*Nyní dokážu porozumět svému tělu mnohem lépe. Blahopřeji k tak úžasné výstavě a velmi poučnému turné. Doufám, že tato výstava získá velký ohlas*“ (Steffi Graf) a mnohé další²⁷. Hagens prohlašuje, že všechna vystavená těla byla dobrovolně věnována pro tyto účely. I kdyby to byla pravda (jistě se najdou lidé, kteří chtějí „být užiteční“ i po smrti), Hagens už má mnoho nástupců, kteří produkují podobné exhibice a spustil nekontrolovatelný morbidní byznys s mrtvolami, o jejichž původu lze pochybovat.

Letos Hagens přišel s novou senzací. V současnosti (od dubna 2010) probíhá v zoologické zahradě v německém Neunkirchenu světová premiéra výstavy BODY WORLDS of Animals – jakási „mrtvá zoo“.²⁸

Domnívám se, že Hagensovo dílo má opačný dopad než Hirstovo. Vystavováním mrtvol Hagens paradoxně přispívá právě k tabuizaci smrti. Těla jsou zbavena nejen kůže, ale i veškerých sociálních vazeb. Tím, že se s mrtvými těly zachází jako s uměleckou komoditou je odváděna pozornost od skutečnosti, že vystavené exponáty byli konkrétní živí lidé.

²⁷ Komentáře celebrit na oficiálních stránkách Guntera von Hagense, dostupné z WWW: http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/celebrity_comments.html

²⁸ Informace o výstavě dostupné z WWW: <http://www.koerperweltendertiere.de/en>

1.3 Sociální intervence v současném českém umění

V předchozích kapitolách jsme nahlédli různé umělecké přístupy a strategie, v nichž se uplatňuje tělo, fyzický prožitek a které mají silný sociální rozměr. V následující kapitole představíme několik současných českých umělců, pro jejichž tvorbu je sociální intervence jedním z nejcharakterističtějších rysů.

1.3.1 Prostředník, převaděč, svědek, přítel, dítě - Kateřina Šedá

Kateřina Šedá je mladá umělkyně, jejíž umění je charakteristické právě sociálním naladěním a připomíná vědecké experimenty. Prostředník, převaděč, svědek, přítel, dítě – tak pojmenovává role, které hraje ve svých akcích. Kateřina Šedá své tvůrčí úsilí směřuje k lidem, které umění míjí nebo vůbec nezajímá a snaží se v nich něco změnit, ukázat jim, že umění a „normální život“ nemají být dva oddělené světy, nýbrž že umění může dělat každý. Zásadně odmítá připustit, že by umění mělo být výsadou malé elitní skupiny. „Pokud je pouze záležitostí omezené skupiny umělců a kurátorů a pokud předem hlásá nepřístupnou výjimečnost, žádné umění dělat nechci“ (Šedá In Skřivánek 2010, s. 35).

V práci Kateřiny Šedé můžeme vidět dvojí přístup. Odhalení soukromého, pozvánky do jejího života (např. *Je to jedno, Paniččino všecko* nebo *Výchova dítěte*²⁹), kdy nechá diváka vstoupit do intimního prostředí vlastní rodiny, a nebo naopak ona vstupuje do veřejného prostoru a v něm působí, proměňuje (např. *Nic tam není, Každý pes, jiná ves, Furt dokola, Duch Uhystu*). Ve skutečnosti však Šedá, domnívám se, postupuje pokaždé vlastně shodně. Vstupuje tam, kde je třeba něco změnit, něco udělat, ať již do cizí vesnice nebo do bytu své babičky a nechá účastníky i diváka sledovat proces změny.

²⁹ Těmto pracím se v tomto textu nebudeme věnovat, ale například sérii Opičení – Výchovu dítěte - podrobně analyzuje Marie Fulková v Diskurzu Umění a vzdělávání v kapitole Ideál a realita (Moc ve výtvarné výchově).

Už její studentské práce, které vznikly během studia v ateliéru Vladimíra Kokolii na pražské AVU, vykazovaly akční a konceptuální přístup (např. kresby kartáčkem na zuby, vysavačem, sekerou, žehličkou, *Házení hrachu na zed'*, *Spaní na hrobech* atd.) a také sociální tendence. V roce 2000 ji například východí úvaha, že jedinými galeriemi pro širokou veřejnost jsou obchodní domy, dovedla k bezdomovci, který většinu času trávil v blízkosti jednoho obchodního domu a živil se zbytky, které odtud dostával. Šedá se rozhodla zpracovat salámové slupky, které bezdomovce obklopovaly a svým způsobem tvořili jeho „domov“. Vyrobila z nich kabát, tašku, pásek a knížku – předměty, které mu podle ní chyběly - a bezdomovci je věnovala. Výrobky zdokumentovala fotografiemi (Šedá 2007).

Tuto práci můžeme konfrontovat s intervencí jiného umělce. Pavel Humhal, jehož díla rovněž mají často sociologický a psychologický ráz³⁰, v jednom svém projektu vybral náhodného bezdomovce na Hlavním nádraží a požádal ho, aby si oblékl jeho svatební oblek, košili a kravatu a potom si ho vyfotografoval. Na závěr mu šaty věnoval.

Oba umělci zpracovávají podobné téma, každý k němu však přistupuje jinak. Zatímco Šedá se zabývala konkrétním bezdomovcem a jeho konkrétním příběhem (právě sledování a vytváření příběhů je pro ni typické), vycházela z toho, co bylo v jeho prostředí k dispozici a s tím také pracovala, Humhal si vybral náhodného bezdomovce jako zástupce určité sociální skupiny a zkoušel vnést naopak do jeho prostředí něco nepatřičného - oblečení, které je symbolem jiné sociální vrstvy - ale zároveň vlastně úplně normálního. „A spíše mě lákalo je trochu přivést do nějaké normality. Z jejich hlediska může být extrémní to, co my vnímáme jako běžné“

³⁰ Například projekty: *Kolika let byste se chtěli dožít?* – na Florenci před Delvitou kolemjdoucím pokládal otázku: Kolika let byste se chtěli dožít?. *Jak byste popsali sami sebe?* – v sobotu v čase oběda volal na neznámá čísla a pokládal lidem na druhém konci telefonu tuto intimní otázku. *Zpovědnice* – najal prostitutku, požádal ji, aby si pomalovala obličej jako klaun a natočil na kameru její zpověď z životních hříchů. Byla mu prý na konci vděčná za jeho zájem. *Tak tohle jsem vždycky chtěla zažít (Lída a Vendy)* – dvěma pubertálními dívkám vystrojil „sladkou slavnost“. Dívky po sobě dvě hodiny házely šlehačkové dorty a vyprávěly přitom „sprosté a dementní vtipy a komentovaly nejrůznější situace, které zažily nebo o nich slyšely. Tak vznikla přesná studie a komentář pubertálního světa“ (Humhal 2008, s.111).

(Humhal 2008, s.135). Zajímalo ho, jak to bezdomovce promění a zda to bude mít nějaké delší působení. „Hned, když focení skončilo, navlékl si své staré a nevzhledné šaty. Asi by mezi své staré kamarády nezapadl. Musím říct, že bych jednal stejně“ shrnuje svou akci Humhal (Humhal 2008, s. 109-110).

O rok později (2001) vyzvala Šedá obyvatele její rodné Líšně k uskutečnění *Výstavy za okny* (Obr. 19). Každý měl vystavit za oknem svého domu věci, jimiž se chtěl pochlubit před svým okolím. Sousedé pak mohli o exponátech společně diskutovat.



Obr.19 Kateřina Šedá, *Výstava za okny*, 2001

Vladimír Kokolia o své tehdejší studentce napsal: „Svémi projekty se nesnaží trefit do „korektní“ podoby současného sociálního umění, galerijní prostředí pro ni není dost živé, nicméně uměleckému kontextu stěží uteče. Katka asi věří, že ji před uměním ochrání právě její téma, jímž je vzorově neumělecké prostředí maloměsta. Nekritizuje ani neironizuje, jenom nám (s láskou) ukazuje, co nám skrze svá okna ukazují obyvatelé, a co se tím ukazuje vůbec.“ (Kokolia 2005, dostupné z WWW)

Pro akce Kateřiny Šedé je typické, že se do nich zapojují lidé všech věkových kategorií, jako právě zmiňovaná *Výstava za okny*. V dnes již takřka kultovní akci *Nic tam není* se všichni obyvatelé Ponětovic na naléhání Kateřiny spojili a v jeden den dělali všichni stejné věci ve stejnou dobu (otevřeli okna, zametali před domem,

jezdili na kole, jedli rajskou omáčku...), aby tímto zmnožením zviditelnili „normálnost“ vesnice, v níž spočívá její kouzlo, její síla³¹.

Rovněž nejnovější počín *Duch Uhystu* zapojil do „hry“ dospělé i děti. Zde šlo o zachycení ducha jedné malé německé vesničky prostřednictvím velké, kolektivní kresby, do které téměř všichni obyvatelé přispěli.



Obr.20 Kateřina Šedá, „Skica“ k projektu *Duch Uhystu* realizovaná s Líšeňskými dětmi

Na otázku, zda někdy přemýšlela o akci pouze pro děti (neboť je ze všech jejích akcí čitelný pedagogicko-výchovný podtext), Šedá odpovídá, že se prakticky v každé její práci děti zapojují a „pouze“ s dětmi již také pracovala (Šedá In Příloha 1).

³¹ Na tomto místě je možné poukázat na zábavné recesistické aktivity – tzv. flashmoby, které iniciuje například Improv Everywhere v New Yorku (informace dostupné z WWW: <http://improveverywhere.com/>). Pořádají žertovné „mise“, které většinou spočívají v tom, že se sejde spousta dobrovolníků-nadšenců a společně podniknou něco neočekávaného ve veřejném prostoru. Známé je například jejich „zmrazení v Grand Central“ – ve smluvený okamžik se všichni účastníci zastavili uprostřed pohybu a setrvali tak dvě minuty - jenž bylo inspirací k podobným akcím po celém světě (i v Praze na Muzeu již proběhlo v r. 2008 zmrazení), ale kromě toho dělali také živá muzikálová představení přímo v obchodních domech, hromadné cestování metrem bez kalhot nebo lidské zrcadlo v MHD. Nemají však žádné jiné ambice než pobavit sebe a možná i kolemjdoucí. Přesto mohou mít tyto události v posledku stejný účinek, jako například *Nic tam není* Kateřiny Šedé, čímž ji nechci nikterak zpochybňovat. Domnívám se, že by to pro ni byla satisfakce, kdyby v Ponětovicích něco podobného nadále podnikali i bez její intervence.

Provedla jakousi přípravnou skicu pro Duch Uhystu s dětmi ze dvou základních škol (Obr. 20). V souvislosti s Duchem Uhystu také poznamenává:

„Neustále mě ale zaráží a pořád překvapuje, jakou velkou moc mají nad dětmi dospělí. Několikrát se mi stalo, že rodiče dětem účast zakázali jen proto, že se sami nechtěli na věci podílet. Zažila jsem desítky situací, kdy se otevřeli dveře a tam stál otec s dítětem. Když jsem je požádala o kresbu se zavázanýma očima, otec řekl – v žádném případě! A přesto že dítě přikyvovalo a usmívalo se, tak řekl: Nikdo nemá zájem a zavřel dveře“ (Šedá In Příloha 1).

Veliká potřeba vymezit se vůči současnému uměleckému provozu s uzavřeným kruhem tvůrců umění a kritiků a položit důraz na empirického diváka³² a zároveň tak nabídnout umělcům zvláštní druh reflexe, se projevila v její diplomové práci *Šedá komise*. Ta spočívala v přizvání jejích příbuzných a známých k závěrečnému hodnocení prací diplomantů AVU a tím i ke vzniku paralelních posudků jednotlivých děl od profesionální komise a od šedé komise tvořené empirickými diváky.

I když to nemusí být na první pohled zřejmé, tvorba Kateřiny Šedé přirozeně navazuje na vývoj umění a zapadá do jeho kontextu, v předchozích oddílech jsme Šedou zmiňovali v souvislosti s Boudníkem a Knížákem (oddíl 1.2.1.3 a 1.2.1.5). Často bývá srovnávána také s Jiřím Kovandou. Jejich tvorba je zdánlivě podobná, protože se oba zabývají tématy jako je „všednost“, „normálnost“. Šedá však vždy upozorňovala na zásadní rozdíly v přístupu, přičemž hlavní z nich spočívá právě v ambicích, které jejich činnost má. Kovanda nechce působit změny, pouze poukazuje na jevy, vychází z toho, co mu daná situace nebo místo nabízí, zatímco Šedá doufá, že se jí podaří každou akci nabourat stereotypy, něco změnit nebo něčím alespoň trochu pohnout. Vůči Kovandovi se vymezuje slovy: „Myslím si, že třeba Jiří Kovanda nemá ambici změnit chování lidí zásadním způsobem jako já. Akce, které provádí jsou subtilnější a jejich síla je jinde. Jeho práce působí křehce až dojemně, já se snažím být spíš tvrdá a nekompromisní.[...] Další rozdíl vidím v tom, že Jiří Kovanda hodně věcí ukazuje skrz sebe, já se naopak snažím zůstat „šedá“ v pozadí a zásadní věci ukazuji pomocí lidí samotných a jejich vyprovokované

³² Empirický divák – tzv. „obyčejný“ člověk (různého věku, s rozdílným vzděláním, s různými životními zkušenostmi a sociálními charakteristikami), vytváří významy obrazů na základě vlastní zkušenosti, myšlení, emocí a vztahů, bez odborných kompetencí (Fulková 2007 s. 186).

aktivity.“ (K. Šedá v rozhovoru – získáno na soukromou žádost z majetku autora) Kovanda potvrzuje akcentaci osobního prožitku v jeho akcích v rozhovoru s Barborou Klímovou: „Pohled na tyto věci se za tu dobu strašně proměnil.[...] Vystoupila a najednou hrozně nabobtnala společenská rovina naší tehdejší práce, sociální a já nevím jaká. Bylo to postavené velmi osobně, jako subjektivní prožívání spíš než sociální. Týkalo se to vnímání „já“ spíše než nějakých společenských problémů“ (Kovanda In Klímová 2006, s.29).

1.3.2 Exhibicionista Ondřej Brody

Ondřej Brody je dalším mladým umělcem (svého času také členem skupiny Rafani³³), jehož tvorba zahrnuje zejména konceptuální a sociálně laděné akce. Zajímá ho pozice umění a autorita umělce v současném světě, témata manipulace, moci a provokace.

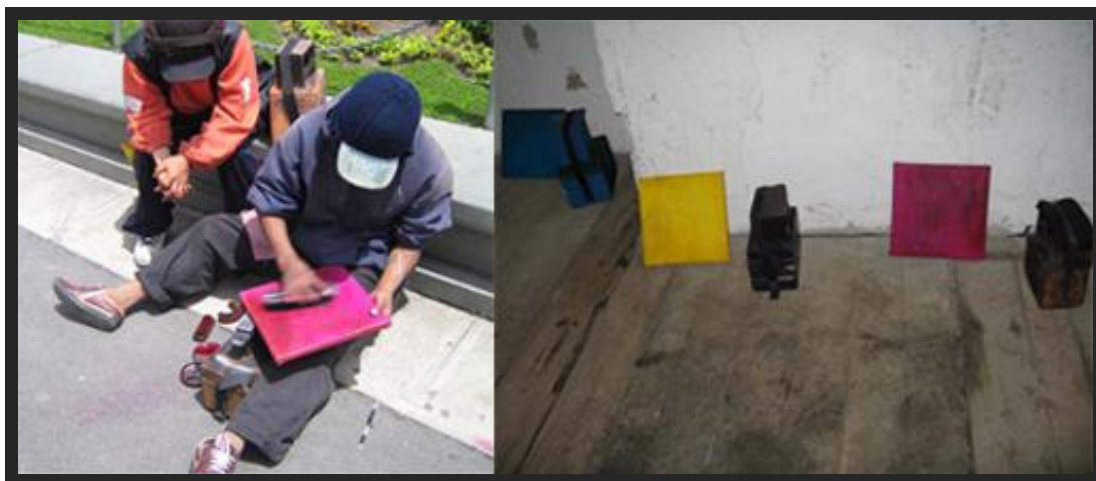
Za zmínku jistě stojí jeho performance v pořadu Davida Černého Artóza z roku 2004 (Video 02). Tento díl byl koncipován jako parodie na soutěž Česko hledá Superstar a porota složená z výtvarníků a teoretiků umění vybírala Artstar. Brody ukázal umělce „v jiném světle“. V roli soutěžícího předvedl více než ironické vystoupení – před televizními kamerami se pomočil. Vystavil tak sám sebe ponižující situaci. Ničím totiž neoddělil umělecké vystoupení od skutečného života. Své vystoupení vytrhl z uměleckého kontextu a jeho následky ho provázely ještě po skončení pořadu místo toho, aby se to celé stalo „jenom v televizi“. „Sice mi zatleskali za ten výkon, ale já jsem si ani nevzal kalhoty na převlečení, a tak jsem tam stál pochcanej, a jel jsem pochcanej domů“ (Brody In Štefková 2006, dostupné z

³³ Mezi známé akce Rafanů patří přemalování Lennonovy zdi na Kampě vojensky zelenou barvou a opatření velkým nápisem Láska. „Zatímco kýčový folklór (kresby a nápisy květinových lidí) je pražskými úředníky tolerován, nátěr, který provedli **Rafani**, musel být na jejich vlastní náklady přetřen. Vznikla absurdní situace, kdy byla čistá zeď úřady postavena naroveň grafitti“ (Kulháněk 2001, dostupné z WWW). Další akcí, jež je zviditelnila, byla v roce 2004 společná defekace ve Veletržním paláci v expozici českého a slovenského umění šedesátých let. Akci uskutečnili na protest proti Knížákovu vedení NG.

WWW). Zpochybnil tak postavení umělce jako nějakého hrdiny – Artstar - a dostal se na hranici trapnosti.

Společně s Markem Thorem pak podnikli sérii akcí MHD (rok 2003). Výstupem je dokumentární video, zachycující umělce jak cestují hromadnou dopravou a přitom zpracovávají různé zapáchající potraviny (ryby, česnek, olomoucké syrečky...). Reagují jednoduše na zápach, který bývá v městské hromadné dopravě přítomen.

Silný sociální náboj má projekt *LustraChromos* (2007), který Brody realizoval ve spolupráci s Kristoferem Paetau v Bolívii v La Paz. Požádali místní chlapce, kteří se živí leštěním bot, aby jim místo bot vyleštili a natřeli různými barvami bílá kožená plátna. Vznikla tak série monochromních obrazů stejného formátu, které v sobě nesou lidské osudy několika Bolívijských.



Obr.21 Ondřej Brody a Kristofer Paetau, *LustraChromos*, 2007

1.3.3 Distribuce hrou– Zdeněk Porcal a Lukáš Hájek

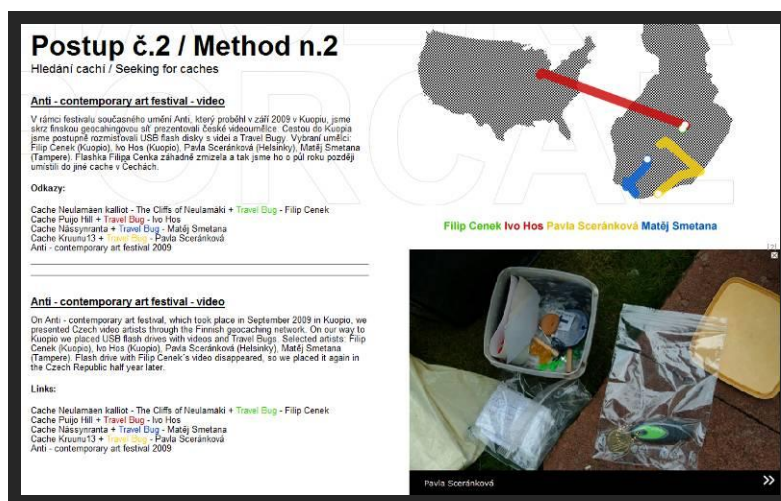
Zdeněk Porcal a Lukáš Hájek jsou dva mladí umělci, kteří se pustili do zajímavého uměleckého projektu, jenž spočívá v podstatě v distribuci umění. Nedávno totiž zareagovali na novodobý celosvětový sportovně-turistický fenomén, takzvaný geocaching. Geocaching je hra pro majitele navigačního zařízení GPS, jehož pomocí dotyčný hledá cache (skrýš, též keš) rozmístěné po celém světě (první keš byl

umístěn 3. května 2000) a hraje jakousi novodobou „bojovku“. Může keše nejen hledat, ale také nové umisťovat.³⁴

Porcal a Hájek se zhostili přispívání do této hry jedinečným způsobem:

„Nenásilnou manipulací chceme nabídnout geocachingové komunitě novou formu pokladu - díla současných umělců a využít ho jako nového kanálu pro komunikaci, prezentaci a distribuci umění. Práce se díky promyšlenému a fungujícímu systému geocachingu budou šířit mezi hledači - buď se stanou majetkem nálezců, nebo budou tvořit nové poklady v jiných lokalitách po celém světě. Chceme vytvořit styčné body dvou nezávislých sociálních sítí, komunity geocacherů a komunity výtvarných umělců. Pokusíme se využít možností, jejich navzájem odlišných komunikačních strategií, k vytvoření strategií nových“ (Porcal, Hájek 2010 In <http://lukashajek.net/hajekporcal/index.html>)

Na svých webových stránkách průběžně aktualizují informace o nových keších a nových zvolených postupech. Pokaždé vymyslí nějakou novou strategii. Pro Egon Schiele Art Centrum v Českém Krumlově zvolili metodu *Spam*. Rozhodli se zahltit – „zaspamovat“ - okolí kešemi s videem Jana Nálevky, pro jehož tvorbu jsou typická témata akumulace a vyprazdňování. Jindy zas volili díla zvukových umělců a hudebníků a umisťovali je na místa vybraná samotnými autory.



Obr.22 Lukáš Hájek a Zdeněk Porcal, stránka z www.hajekporcal.net

Projekt se stále rozrůstá a zatím to nevypadá, že by jim v dohledné době měly dojít nápady a ukončili by ho. Současné umění, jehož konzumenty bohužel často tvoří stejná skupina lidí jako jeho producenty, se dostává do úplně nového prostoru

³⁴ Informace a pravidla geocachingu jsou dostupné z WWW: <http://www.geocaching.cz/news.php>

a získává naději dostat se k dalším lidem - do skupiny geocacherů, jejíž členové a fanoušci neustále přibývají.

Otázkou zůstává, zda budou geocacheři těmto experimentům vycházet vstříc. Na serveru geocaching.cz se teprve nedávno objevila informace o tomto projektu. Příspěvky v diskusním fóru naznačují, že geocacheři zatím nemají k projektu velkou důvěru z důvodu podezření ze zneužití hry ke komerčním účelům, jak to v minulosti učinila například Škoda Auto.

1.3.4 Mediální teror – Jak z toho ven?

Muž vystupující na veřejnosti pod jménem Roman Týc je jedním z členů skupiny Ztohoven. Jeho samostatné intervence do veřejného prostoru, ani provokativní akce Ztohoven nezůstávají nikdy bez náležité odezvy. Naopak většinou musí čelit trestným oznámením a soudům a z akcí se stanou mediálně sledované kauzy. Stojí mu to za to? Ano! O to právě jde.

„Umění je dnes hodně široký pojem a každý, kdo má potřebu se umělecky vyjadřovat, si musí najít formu, která mu vyhovuje. To, co děláme my, je umělecká forma projevu skupiny vůči společnosti. Společnost je také skupina složená z jednotlivců a my jsme pasívně nuceni její principy přijímat. Pro nás je to forma komunikace se společností. Umění pro mě osobně znamená možnost komunikovat“ (Týc In Volf 2007, dostupné z WWW).

Do povědomí se Týc a Ztohoven dostali zakrytím poloviny neonového Srdce od Jiřího Davida na Pražském hradě - jeho proměnou v otazník. Odehrálo se to v den volby nového prezidenta. Jiří David, jehož dílo „poškodili“, jejich akci podpořil, přesto se dostali do problémů s policií.

Další nepřehlédnutelnou akcí skupiny, která zasáhla podstatně širší okruh lidí, byla „antikampaň“ *Znásilněný podvědomí*. Doslova ze dne na den překryli reklamy v 750ti citylightech, umístěných v prostorách pražského metra, poloprůsvitnými plakáty s internetovou adresou www.ztohoven.cz a s obráceným „S“, evokujícím otazník, jenž se stalo jakýmsi jejich logem. Následovala vernisáž citylightů ve stanici Dejvická, kde každý z členů pojednal jeden plakát po svém.

Skupina se k této intervenci do veřejného prostoru oficiálně vyjádřila:

„Reklama je nejmocnější médium. Útočí na nás z televize, rádia, z internetu, ze stránek časopisů... zahlcuje ulice, dopravní prostředky, poštovní schránky i veřejné záchodky. Nevyhnete se ji. I když zdánlivě nabízí různé zboží, představuje stále tentýž dokonalý svět, ve kterém se po sladkém hubne, kde žvýkačky čistí zuby, cigarety chutnají a voní a auta jsou nejbezpečnějšími místy na světě. Hodnoty bez hodnot, krása bez krásy.

Možná si myslíte, že vás se to netýká. Reklama ale postupně a nenápadně znásilňuje podvědomí každého z nás.

Proto si bereme slovo. Zneužíváme reklamu, která zneužívá naše nejvnitřnější touhy, myšlenky a city, aby prodávala zboží. Překrucujeme ji, pozměňujeme ji, přetváříme ji tak, aby alespoň jeden den mluvila řečí umění. Vytváříme jiné reklamy. Takové, které nemůžete přejít bez povšimnutí. Takové, které vzbuzují neklid. Takové, které se nesnaží vplížit do vaší mysli bočním vchodem podvědomí.

Třeba budou i vám otazníky milejší než dokonalý svět vyretušovaných tváří“ (Ztohoven In <http://www.ztohoven.com/podvedomi.html>).

Další rozruch způsobil Týc výměnou skliček v semaforech pro chodce. Panáčky nahradil netradičními figurkami – paní s kočárkem, muž se psem nebo oběšenec. Opět se to neobešlo bez trestního oznámení, které bylo navíc komplikováno nejasnostmi kolem identity pachatele.

Letos o Velikonocích (2010) se Týc opět připomněl, tentokrát osobitým zpracováním Křížové cesty (Video 03). Vyměnil reklamy ve čtrnácti citylightech, představujících jednotlivá zastavení Křížové cesty v novodobém pojetí, za plakáty nesoucí stopy jeho vlastní krve, prýšticí z hřebem probité ruky. Uskutečnil tuto akci sice již před dvěma roky (ve svých třiatřiceti letech), ale sám na ni uvalil dvouroční informační embargo, aby tentokrát nedošlo k vyšetřování a teprve v letošním roce zveřejnil video, které celou akci dokumentuje. Opět se vyjadřuje ke všudypřítomné nadvládě reklamy a médií, které si podmanily i nejdůležitější křesťanský svátek.

Týc vysvětluje svůj postoj k současnému stavu kultury a umění v Čechách: „S kolegou ze skupiny jsme se bavili o tom, že současnému výtvarnému umění, ale i filmu vládnou zoufalci. Současnej české hrdina, to je vlastně polozoufalec, človíček, kterej se pokouší nějak přežít. Chybí tu hrdina, mačo, z čehož jakoby plyne, že současnému umění chybí zdravá agrese. Vymezit se vůči něčemu. A dát tomu do držky. Doslova.“ (Týc In Gregor 2009, dostupné z WWW) „Lumpárny“ Romana Týce sice provokují a skutečně balancují na hraně zákona, přesto se stále drží

v relativně rozumných mezích a ať už lidem jeho akce vadí nebo imponují, vždy je v nich patrný jasný koncept důmyslné a troufám si říci i oprávněné kritiky, která je právě díky dobře zvolené strategii veřejné provokace úspěšně komunikována.³⁵ Ve srovnání například s anarchistickou umělkyní Lucianou Lamothé z Argentiny, „která způsobila v Buenos Aires spoušť, když převracela květináče v obchodních centrech, ničila veřejné záchodky a nenechala spát obyvatele drahých nájemních bytů, protože jim celou noc zvonila na zvonky“, je Roman Týc vlastně docela mírný a spořádaný (Gill 2007, dostupné z WWW). Je třeba přiznat, že Luciana Lamothé svými akcemi sleduje odlišné cíle³⁶ než Týc a pracuje v jiném kulturním prostředí.

Výtržnosti a vandalismus jsou typické i pro Alexandra Brenera³⁷, jenž se svými akcemi bouří proti západní kultuře. Jeho vrcholným kusem se stalo v amsterdamském Stedelijk Muzeu v roce 1997 posprejování Malevičova obrazu *Bílý kříž na bílém pozadí* zeleným symbolem amerického dolaru³⁸. Za svůj čin byl

³⁵ Navíc v poslední zmiňované akci, zdá se, jde přece jen více i osobní prožitek a intimní bilanci, než jen o kritiku médií a reklamy.

³⁶ Lamothé říká: „Uvažuji o umění jako o potenciálu, který obsahuje jistou míru anarchie, převážně z estetického hlediska. Snažím se provádět operace dotýkající se uměleckého svědomí, například něco proděravět, něčím posunout, zabránit někam v přístupu či způsobit vyčerpání obyvatel tím, že jim zvoním na zvonky, nebo vytvářet všeobecný zmatek. Moje akce jsou upřímné, bez autorizace. Jde o vymanění se uměleckým institucím. A to dělá z mé práce anarchii“ (Lamothé In Gill 2007, dostupné z WWW).

³⁷ Brener patří vedle Olega Kulika také do tzv. moskevského akcionismu devadesátých let (viz oddíl 1.2.2.6). Jmenujme pro ilustraci menší akce, které provedl v roce 1995. „Jedna z nich se konala před Slovinskou národní operou, která se nachází mezi slovinským parlamentem a ortodoxním kostelem. Vylezl na balkon, svlékl si šaty a objevil se jen v boxerských šortkách. Nasadil si boxerské rukavice, zazpíval arabskou liturgickou píseň a rozmlátil barokní okno budovy opery. Po návratu z Ljublaně do Moskvy házel sklenice s kečupem na fasádu Běloruského velvyslanectví, na protest proti téměř diktátorskému režimu v Bělorusku“ (Lahoda 1997, dostupné z WWW)

³⁸ Po formální stránce se nabízí srovnání s Vymazanou De Kooningovou kresbou (1953) od Roberta Rauschenberga, pomineme-li, že Rauschenberg byl, na rozdíl od Brenera, majitelem „zničeného“ díla. Ovšem Brenerovi nešlo o formální principy, ani o zpochybnění autority umělce, nýbrž se pokoušel o dialog se společností. Vidíme přesun zájmu na společensko-ekonomické problémy v umění.

odsouzen na deset měsíců podmíněčně, k tomu dostal vysokou pokutu a dvouroční zákaz vstupu do muzea. Na jeho stranu se postavili některé osobnosti, mezi nimi jakýsi obskurní umělec Mondrian, který pod pseudonymem Malevič poslal řediteli Stedelijk Muzea dopis, v němž Brenerův čin podpořil (Lahoda 1998).

„Vážený pane Fuchsi,

Právě jsem se dozvěděl o nedávném incidentu ve Vašem muzeu. Podle zpráv, které jsem četl, ruský umělec Alexander Brener nastříkal sprejem zelený symbol dolaru na obraz „Bílý kříž na bílém pozadí“ v hodnotě 16 milionů dolarů.

I když mě příliš nepotěšilo, že byl obraz poničen, rád bych Vám sdělil, že tuto akci pana Brenera podporuji. Chápu ji především jako umělecký výraz hněvu a zoufalství tváří v tvář převládajícímu materialismu a korupci dnešního světa umění. Na rozdíl od mnoha lidí, kteří na umění bezostyšně vydělávají a zároveň přispívají k destrukci jeho morálních základů, věřím, že pan Brener je čestný člověk a umělec, jemuž blaho umění upřímně leží na srdci. Proto by podle mého názoru byl jeho jakýkoli právní postih nefér a v základě nemorální.

Víte, pro vás Nizozemce byly obrazy dlouho komoditou, ale pro nás Rusy to byla vždy především ikona. Proto skutečný akt blasfemie není akcí pana Brenera, ale cenovkou na Bílém kříži, která odhaluje, že Stedelijk Museum je v podstatě Stedelijk Bankou.

S pozdravem

*Kazimir Malevič*³⁹

Tento muž, jenž vytváří kopie Mondrianových obrazů nebo píše pod změněnou identitou dopisy podobné výše uvedenému, by mohl v této práci otevřít další kapitolu, pro níž by se hodil název Otázka autorství, Appropriace, Remake či Postprodukce⁴⁰. To jsou fenomény, které jsou pro postmoderní a současné umění charakteristické a zasloužily by si větší přiblížení. Vzniká zde tedy prostor pro možné rozšíření tohoto tématu v další práci.

³⁹ „Malevič“ In Lahoda 1997, dostupné z WWW

⁴⁰ *Appropriace* - tento termín se vžil pro postup, kdy si umělec „přivlastní“ dílo jiného autora a prezentuje je v novém kontextu. Appropriace patří k základním strategiím postmoderního umění, která se nevztahuje jen na fotografii či jiné způsoby mechanického převzetí podoby uměleckého díla, ale také na malířství či sochařství. (Srp ed. 2002, s. 165) *Remake* – předělání, nové zpracování. *Postprodukce* – umělci vybírají již existující díla a znovu je novým způsobem použijí nebo do svých děl přidávají části jiných (Bourriaud 2004, s.3).

1.3.5 Závěrem – Umění pro koho?

„Žijeme ve světě, který se stále rychleji proměňuje. Zdá se, že většina vzdělaných lidí se s tímto pohybem celkem snadno vyrovnává. Zvládají internetovou komunikaci, používají platební karty, cestují mluví cizími jazyky, v hrubých obrysech rozumí povaze dnešního světa. Přesto jsou oblasti, které nejsou tak zjevné, nejsou tak snadno uchopitelné, a rozumět jim činí mnohým značné obtíže. Jednou z rezistentních oblastí je i vizuální umění.“ (Humhal 2008, s.3)

Snahy některých umělců, vnášet do umění obyčejné věci, pracovat se všedností a normálností, nezaručují, že bude výtvarné (nebo jak se dnes začíná častěji používat – vizuální) umění pro širší veřejnost srozumitelnější. Mnohdy je tomu naopak, jak dokládají například odpovědi žáků v dotaznících (viz kapitola 3 a Příloha 3).

Na situaci současného českého umění, které se netěší příliš velkému zájmu veřejnosti, reagoval i mladý výtvarník Matyáš Chochola výstavou nazvanou Výstava Humhala. V Galerii Jelení, jež pomáhá zejména mladým umělcům a prezentuje především aktuální a dosud ne zcela zavedené trendy současného umění, vystavil kalhoty současných českých umělců, které sám vybral – byli mezi nimi například Mark Ther, Katka Šedá, Jiří Kovanda, Krištof Kintera, Eva Kořátková a další. O každém umělci „vygoogloval“ informace na internetu (jako to prý o sobě dělá každý správný, ješitný umělec, protože chce vědět, co se o něm píše), nalezené údaje vytiskl a naplnil jimi kalhoty každého z nich. Celou výstavu pojal ironicky, vlastně ji vůbec nebral vážně, dělal si legraci a vysmíval se sobě i umělecké scéně sám, která se mu, podle jeho slov, zdá celá nesmyslná.

„Mě to vlastně vůbec nebaví, ty umělci a přijde mi to legrační, celá ta scéna, jak vystavují, tak jsem se snažil být demokratickej a vlastně je tak jako nějak všechny..., prostě brát je jako individua, obyčejný... a ty džíny, vlastně to, jako že jsou jejich, tak v tom jsou vlastně..., v tom jsou individuální. Vlastně to nepoznáš, který jsou který. Zas na druhou stranu jsou všechny legendární, že jo.[...]Vlastně jsem to dělal jako pro tu komunitu. Nikdo jinej o to stejně nemá zájem, ale ani oni o to nemaj zájem.[...]Protože mi všechny ty výstavy přijdou hloupý, tak jsem chtěl udělat taky hloupou výstavu.[...] To je pro mě taky důležitý, že ten výstup z toho není žádná druhá Amerika, ale prostě téměř nic, nula. To celý byla vlastně taková hra.“ (Chochola In <http://artycok.tv/lang/cs-cz/vystava-humhala/581>)

Ojedinele se objevují iniciativy, které si kladou za cíl přibližovat současné umění veřejnosti, obzvláště mladým lidem, „interaktivně“, to znamená setkáním a spoluprací. Tuto formu nabízí UMakArt – You Make Art, což je platforma, která

propojuje mladé lidi a současné umění celoroční nabídkou workshopů, návštěv méně známých galerií i ateliérů a setkání s mladými umělci, s nimiž mohou všichni účastníci společně tvořit⁴¹. Můžeme doufat, že bude podobných aktivit přibývat i v rámci institucionálního vzdělávání.

V současné době nelze jednoznačně a bezpečně rozlišovat vysoké umění od nízkého, dochází k prolínání s popkulturou. V prostředí přeplněném vizuálními podněty jen neostře vystupují jeho kontury. Zrelativizováním kritérií pro hodnocení uměleckého díla, posunutím, ba překročením všech myslitelných hranic umění a překonáním všech tabu je divák zmaten. Nevystačí s hodnocením formální dokonalosti a estetické kvality díla, avšak právě tato kritéria jsou pro něj většinou stále klíčová.

Posláním a cílem vizuálního umění však není produkce pěkných obrázků, které bychom si s radostí „pořídili do bytu“. Umění současnosti většinou považuje za svoji úlohu reagovat na jevy a pohyby ve společnosti, zpochybňovat nebezpečně „jednoznačné pravdy“, vstupovat odvážně do ožehavých témat, tázat se a vést dialog, anebo hravě a s humorem ironizovat a větrat zatuchlá zákoutí našich názorových a myšlenkových prekonceptů. Může sdělovat hluboké myšlenky a nebo úplné nesmysly. Zkrátka umění je nástroj komunikace.

Jestliže tvrdíme, že se díky Duchampovi může stát uměním cokoli (viz oddíl 1.2.1.1), může to být bez nadsázky třeba i trestný čin.

Vraťme se ještě jednou k sociálně aktivistickým akcím Romana Týce a skupiny Ztohoven, které jsou charakteristické právě tím, že se ocitají na hranici illegality. Vzpomeňme slavnou mystifikaci *Mediální realita* - atomový výbuch v přímém přenosu pořadu Panorama, který vysílala České televize - která významně otřásla širokou veřejností, vyvolala protichůdné reakce, pokutu pro tři členy skupiny a nakonec za ni Ztohoven získali cenu NG 333 a skupiny ČEZ⁴². Nebo Týcova internetová hra *Seber policajtovi čepici a zmiz!* (Obr. 24, Video O6). Ačkoliv se Týc

⁴¹ Projekt je finančně podporován Evropskou unií a účast na všech akcích je pro všechny zdarma. Informace o projektu dostupné z WWW: http://www.youmakeart.cz/kdo_jsme/

⁴² Cena NG 333 a skupiny ČEZ oceňuje mladé výtvarníky do třiatřiceti let.

v podstatě dotýká závažných otázek moci, manipulace či svobody, používá k tomu poměrně kontroverzní a zároveň humornou a dobrodružnou strategii, která si pozoruhodně rychle najde spřízněné publikum. Pak není divu, že je o ni zájem i pro komerční účely. Roman Týc završil projekt *Seber policajtovi čepici a zmiz!* tím, že ho prodal firmě Nike pro reklamní kampaň. „Hra fungovala pár let, a když byla příležitost, Roman Týc ji prostě prodal, tak jako jiní střelí obraz. Udělal stejnou zkušenost jako dadaisté, tedy že prodat se dá všechno. I trestný čin“ (Wolmuth 2004, dostupné z WWW).



Obr.23 Marcel Duchamp,
Fontána, 1917



Obr.24 Roman Týc, Seber policajtovi
čepici a zmiz!, 2007

Týc se kriticky staví k reklamnímu průmyslu a mediální realitě, polemizuje o autoritě a moci a potom svá díla zaprodá komerčním účelům. Může se to zdát odsouzeníhodné, stejně jako převzetí ceny NG 333 udělené institucí, vůči níž se Ztohoven názorově vyhraňují. Podobně nejednoznačné situace se vyskytují v současné vizuální kultuře neustále. Je proto důležité, orientovat se v umění i reklamou používaných strategiích, kriticky k nim přistupovat a rozvíjet vizuální gramotnost.

„Protože se strategie, koncepty, formální (stylové) prostředky umění druhé poloviny dvacátého století (potažmo umění současného) velice rychle přenáší do reklamy, designu, módy či zábavního průmyslu je podle mého názoru nutné seznamovat s touto problematikou děti na základních školách. Svět, ve kterém žijeme, se díky digitálním technologiím radikálně proměnil. Hovoří se o světě obrazů, o permanentní přítomnosti zobrazujících aparátů. Jak obrazy číst, jak je používat, jak s nimi smysluplně zacházet, jak si vytvářet osobní, autentické obrazy - to jsou otázky, před kterými stojí výtvarní (vizuální) pedagogové na všech typech našich škol.“ (Vladimír Havlík, z rozhovoru s autorkou)

2 Výtvarná část

2.1 Mystifikace – kult neznámého

Prvním dílem výtvarné části této práce je projekt nazvaný *Mystifikace – kult neznámého*. Projekt byl inspirován skandálními a brutálními piecy, které prováděli body artoví umělci jako jsou vídeňští akcionisté v čele s Hermannem Nitschem (oddíl 1.2.2.2), performerky Gina Pane, Carolee Schneeman nebo Marina Abramovic (oddíl 1.2.2.5), radikální Chris Burden (oddíl 1.2.2.3), ale také Gunter von Hagens a další (1.2.3.5). Tyto kontroverzní umělecké projevy, z nichž některé jsou dnes již takřka „klasikou“ – legitimní součástí dějin umění a bohatým inspiračním a citačním zdrojem pro mladé umělce, vyvolávají v řadách diváků pobouření, odpor, nepochopení. Často je v nich kladen důraz právě na diváckou reakci, na diváka je přenášena odpovědnost a každopádně jsou vznášeny otázky etické a morální.

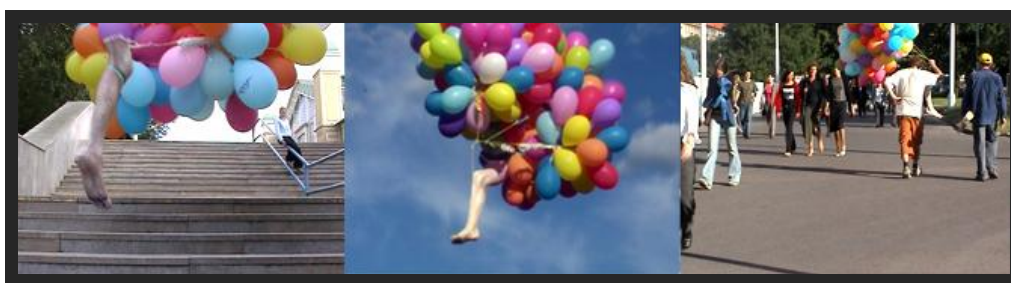
Já sama jsem nemohla pochopit, jak podobné počiny mohou patřit do oblasti umění a doufala jsem, že skrze tento projekt budu schopná zaujmout poučenější stanovisko.

Východiskem mého projektu byl fiktivní příběh o mladém českém umělci, který si nechal od svých asistentů uříznout nohy na Matějské pouti a pustil je s balónky nad pražské Výstaviště. Záměrně jsem zvolila velmi vyhraněný, až absurdní a nevěrohodný čin⁴³. V této fiktivní akci byla přenesena velká část odpovědnosti na další osoby, které měl umělec kolem sebe, což byl důležitý moment⁴⁴. Potom jsem

⁴³ Musím zde podotknout, že v době, kdy jsem se rozhodla tento projekt uskutečnit, jsem nevěděla nic třeba o Chrisu Burdenovi. Pouze jsem tušila, že jsou umělci schopni zajít velmi daleko. Teprve v průběhu práce na projektu (pracovala jsem na něm celkově asi čtyři měsíce) jsem postupně objevovala, že jsem s urezáváním končetin vlastně moc nepřestřelila.

⁴⁴ Chris Burden se ve svých akcích zabýval právě otázkou participace diváků. V *Back to you* (1974) si lehl do výtahu na stůl, snímán bezpečnostní kamerou nechal k sobě zavolat dobrovolníka, jenž si

se pokusila vyvolat reakce lidí na tento fiktivní čin a zaznamenat je. Příběh jsme vyprávěli lidem v ulicích Prahy a ptali se jich, co si o takovém umění myslí, zda-li to vůbec lze pokládat za umění, proč se to podle nich děje (přecházím do plurálu, protože jsem ankety natáčela s asistentem). Snažili jsme se vyvolat diskuzi, donutit k hlubšímu zamyšlení a nenechat se odbýt slovy „*Je to hnus*“. Výstupem je přibližně desetiminutové video s anketou, ilustrované záběry z popisované skandální akce (pro tento účel jsem vytvořila lehké kaširované makety mužských nohou, které jsem přivázala k několika stům nafouknutých balónků). Natočené rozhovory, které byly použity ve finálním sestřihu, jsem přepsala a transkripty příkládám v nezkrácené podobě v příloze 5.



Obr.25 Ukázka z videa *Mystifikace – kult neznámého*

Anketa nebyla v žádném případě zamýšlena jako seriózní výzkum. Vyzkoušela jsem si onu v umění používanou strategii, připomínající metody sociologických sond. Mým cílem bylo mystifikovat a sledovat reakce na předkládané ukázky (vybraná díla body artových umělců) a na takto vyhrocenou uměleckou akci, provedenou v Praze na Výstavišti⁴⁵. Chtěla jsem, aby se lidi zamysleli a pokusili se formulovat své postoje vůči zobrazování a tematizování brutalit obecně i v umění. Narážela jsme především na morální a etické otázky: Kam až může umělec zajít? Zajímalo mě, do jaké míry ponechávají umělci imunitu.

přečetl pokyn: Prosím, napíchejte do mého těla napínáky. Dobrovolník chvíli váhal a pak napíchal do Burdenova těla celkem pět napínáků. Ostatní sledovali výtahové dění v přímém přenosu. (Rezek 2010, s.92-94).

⁴⁵ V této souvislosti můžeme zmínit práci mladé umělkyně Silvie Vondřejcové, nazvanou *Otázky*, kterou autorka koncipovala jako provokativní plakáty se znepokojivými morálními dilematy, před která diváka jakoby postavila. Diváci však neměli rozhodovat o sobě, nýbrž o svých (potencionálních) potomcích.

Mystifikace je vhodnou a často využívanou strategií právě pro vyvolání co nejvyhrocenější odezvy. Jako příklad lze uvést čínského performeru Zhu Yu, který snědl před televizními kamerami lidské embryo. Je pravděpodobné, že ve skutečnosti se jednalo právě o mystifikaci (některé zdroje uvádějí, že jedl modifikovanou kachnu)⁴⁶. Jiným příkladem promyšlené mystifikace je filmová reality show Český sen (2003) Víta Klusáka a Filipa Remundy. Tito mladí autoři nalákali účinnou reklamní kampaní tisíce lidí na slavnostní otevření nového hypermarketu, který však ve skutečnosti vůbec neexistoval.



Obr.26 Ukázka z videa Mystifikace – kult neznámého

Myslím si, že v naší společnosti lidé sami sebe všeobecně považují za tolerantní. Dotazovaní vesměs zastávali vůči ukázkám kontroverzního umění postmoderní pluralistický postoj, hrdě akceptovali svobodnou volbu a vyjádření každého člověka, ačkoli přiznávali vlastní nelibost. V momentě, kdy se však jednalo o takto vyhrocený případ uřezání nohou, dospěla jejich tolerance do jakéhosi znepokojivého mravního relativismu. Častá reakce byla: *„Jo takhle, pokud to ten člověk chtěl, tak to je jeho věc. Tak já nevím, já bych mu do toho nijak nezasahovala, tak nevím.“* (z ankety k projektu Mystifikace – kult neznámého, viz Příloha 5)

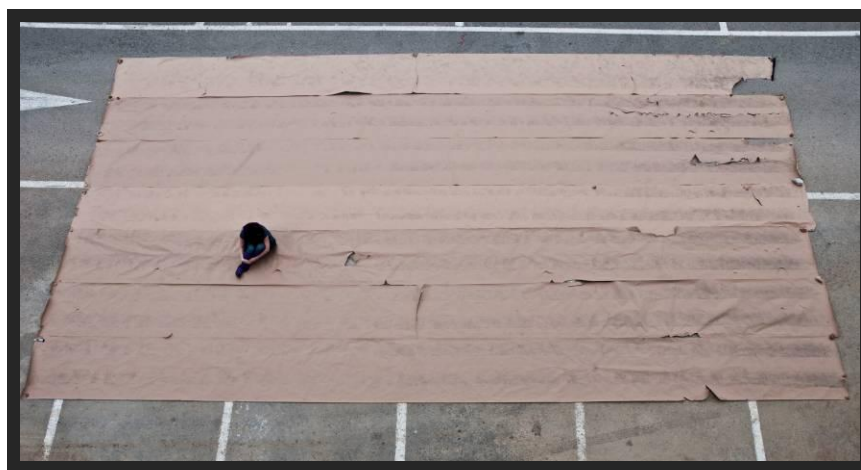
2.2 Akční kresba

Druhým dílem výtvarné části je „akční kresba“, která vznikla během mého studijního pobytu v Aténách. Tentokrát nešlo o žádné extrémní fyzické nasazení či

⁴⁶ Článek Baby-eating art show sparks upset na BBC news, 2003, dostupný z WWW: http://www.prisonplanet.com/baby_eating_art_show_sparks_upset.html srov.: reportáž stanice Cuatro, dostupné z WWW: <http://www.youtube.com/watch?v=qAHRbw6s96U>

brutalitu, ale o nenápadnou akci ve veřejném prostoru, kde byl přítomen prožitek těla (spíše meditativního rázu) a zároveň sociální aspekt - nenápadné zapojení lidí.

Pokryla jsem pruhy balicího papíru schodiště (dvanáct metrů široké) na náměstí Syntagma, kde stojí budova Parlamentu, a poté jsem si na jeden ze schodů sedla. Na místě jsem setrvala přibližně tři hodiny a nechala jsem kolemjdoucí, aby pošlapáním papíru – procházením - vymezili „můj prostor“. Průběh akce jsem nechala zaznamenat videokamerou. Moje úloha byla víceméně pasivní sezení a procházející účastníci akce zase netušili, že se aktivně podílejí na vzniku velkého „grafického listu“ nebo spíše „akční kresby“ o rozměrech dvanáct krát osm metrů, na němž vznikne jakoby „negativní“ či „neviditelný“ otisk. Doba trvání akce nebyla předem přesně stanovena, nicméně po třech hodinách jsem byla nucena papíry odklidit a akci ukončit kvůli policii. „Kresbu“ jsem pak znovu celou poskládala na rovné ploše parkoviště a vyfotografovala. Vznikla tak dokumentace v podobě videozáznamu akce a fotografie „vyšlapané grafiky“.



Obr.27 Pavla Holá, Schody, 2010, Atény

Tato akce byla ovlivněna místem, kde se uskutečnila. Přelidněnými dopravními prostředky i ulicemi, městem, kde má člověk pocit, že pro něj nezbývá prostor, splývá s davem a stává se součástí proudící masy.

Uvědomuji si, že moje akce může také evokovat land artové projekty Christa a Jeanne-Claude. Mě však spíše inspirovala například poetická akce Vladimíra Havlíka „Otisk v dešti“ z roku 1982, v níž si „několik minut před počátkem letního deště lehl na sluncem prohřátý chodník, zespoda pocíťoval kámen a teplo a seshora děšť a

chlad. Po této nádherně prosté akci zůstal na chodníku pouze otisk lidského těla, který však za chvíli splynul se svým okolím“ (Morganová, 1999, str. 107), nebo lehce sociálně laděná akce Jiřího Kovandy „Bez názvu“ z roku 1976, při níž se na chvíli postavil proti proudícímu davu s rozpaženými rukama (Morganová 1999, s.123-124).

Později se ke mně dostala starší práce Jiřího Černického, nazvaná neskromně *Největší grafika na světě*. Dílo pochází z raných devadesátých let, kdy Černický studoval a přivydělával si brigádou v povrchových dolech v Ústí nad Labem. Tehdy na něj prostředí chabařovického dolu – mrtvá krajina, obrovskými velkorypadly prokousaná zem - nesmírně zapůsobilo.



Obr.28 Jiří Černický, Největší grafika na světě, 1991, 260 m²

„Nebyla to ale jenom dřina, to prostředí mě přitahovalo i inspirovalo. Když jsem viděl tu neuvěřitelnou velkothubost a aroganci na šachtě, rozhodl jsem se, že udělám největší grafiku na světě. Vlezl jsem si pod rypadlo, natřel jeho spodek narudo, natáhl pod něj obrovskou roli papíru a obarvenou část jsem pak nechal otisknout. Pomáhali mi kamarádi - já bych to s rypadlem přirozeně sám nezvládl. Výsledkem této hazardní megalománie byla rudá grafika o rozloze 260 m². Byla největší na světě. Tato ambice je samozřejmě v kontextu umění směšná.“ (Černický In Volf 2002)

3 Dotazníky

Vytvořila jsem dotazník (jeden prázdný dotazník příkládám v příloze 2 a dvě kopie vyplněných dotazníků v příloze 3), jehož cílem bylo zmapování vztahu a přístupu dětí na základních školách a gymnáziích k současnému umění. Dotazníky vyplňovali žáci Základní školy v Liberci, Gymnázia na Pražačce (třída s esteticko-výchovným zaměřením a třída se zaměřením na živé jazyky), Základní školy v Napajedlích u Zlína a studenti čtyřletého maturitního oboru Sociální péče – sociálněsprávní činnost bezbariérové školy Jedličkova ústavu ve věku zhruba od 14 do 17 let. Předpokládala jsem, že by v tomto věku žáci měli být schopni utvářet a zdůvodňovat vlastní postoje k vizuálně obrazným vyjádřením.

Dotazníky se skládaly ze dvou částí. První část tvořilo sedm otázek. Odpovědi měly především zosobnit moji představu o tom, zda se někteří žáci zajímají o umění všeobecně, jestli znají nějaké současné umělce a v neposlední řadě také kde si myslí, že se s uměním mohou setkat.

Druhou část tvořilo pět ukázek děl (od sedmdesátých let po současnost) se stručnými popisky. Záměrně jsem u jednotlivých ukázek neuváděla žádného autora, neboť jsem chtěla zamezit předčasnému závěru, ke kterému by, domnívám se, mohli respondenti docházet právě na základě uvedeného jména (ať už by jim bylo známé či nikoliv). Ukázky jsem zvolila tak, aby v nich byly zastoupeny různé hraniční umělecké projevy: nenápadná akce Jiřího Kovandy, provedená pouze za přítomnosti svědků, nikoli diváků, neonová instalace Jiřího Davida Srdce na Hradě, intervence skupiny Ztohoven do Davidovy instalace jako projev na pomezí kriminality a umění (to však nebylo z ukázek patrné právě proto, že nebyl uveden autor), sociální experiment Kateřiny Šedé a extrémní tělesná akce Tomáše Rullera. Chtěla jsem zjistit, jak žáci vnímají a hodnotí nejednoznačná díla výtvarného umění, jejichž základem je konceptuální složka, čím je pro ně umění vymezeno, co a za jakých podmínek jsou ochotni považovat za umění.

Tabulky A, B, C, D (Příloha 4) znázorňují poměr kladných a záporných, ale i odůvodněných a neodůvodněných odpovědí ve druhé části dotazníku (určování ukázek jako uměleckých děl) v závislosti na proklamovaném zájmu respondentů o současné umění a počtu jmen současných výtvarných umělců, která uvedli.

Hypotézou bylo, že respondenti, kteří uvedou, že se zajímají o výtvarné umění a budou schopni uvést příklady současných žijících umělců, budou častěji odpovídat, že uvedená ukázka je uměleckým dílem a budou především častěji schopni své odpovědi zdůvodnit.

V prvním bodě se hypotéza potvrdila jen zčásti a s velmi malou průkazností, a to především proto, že všechny ukázky označilo za umění jen 6 z celkem 137 respondentů. Důvod je celkem srozumitelný. Respondenti (žáci ZŠ) navyklí školním testům, nejspíše přirozeně předpokládali, že mezi uměleckými díly budou v ukázkách zamíchány i jevy neumělecké, které je třeba rozpoznat. Odtud zřejmě evidentní koncentrace kroužků ve středních sloupcích tabulky. Navíc je třeba zdůraznit, že ačkoliv jsou použita díla odborníky vnímána jako díla umělecká, nelze shodnou odpověď respondenta automaticky vnímat jako správnější. Záleží právě na důvodech, které respondenta k odpovědi vedly. Nicméně z osmnácti respondentů v prvních dvou sloupcích tabulky C uvedlo svůj zájem o výtvarné umění 72%.

To, že respondenti, kteří se o umění zajímají častěji své odpovědi zdůvodňovali (jak je z tabulky B patrné pouhým okem), není příliš překvapivé. Kromě schopnosti své rozhodnutí obhájit zde totiž hrála roli také ochota při dotazníkovém šetření spolupracovat a tu lze spíše očekávat u těch, kteří se o zkoumaná témata sami zajímají. Přestože jsem vysvětlení, která byla pouhým znovu-popsáním obrázku (např.: „*paní s taškama*“ u K.Šedé), zopakováním odpovědi (např.: „*nepovažuji to za umění*“) nebo strohým vyjádřením libosti/nelibosti (např.: „*nelíbí se mi to*“) do skóru nezapočítala, čísla nedovedou vyjádřit propastné rozdíly v komplexnosti a smysluplnosti jednotlivých zdůvodnění.

Ti, kteří uvedli, že se o umění zajímají, celkově neodpovídali nápadně jinak než ti, kteří uvedli, že se o umění nezajímají. Nejčastěji označovali za umělecké tři, nebo dvě z pěti ukázek.

Jak si v očích respondentů stála jednotlivá díla ukazuje tabulka D (Příloha 4). Jako umělecké dílo bylo nejčastěji označováno Davidovo Srdce, těsně za ním se umístili „narušitelé“ téhož díla ze skupiny Ztohoven. Naopak nejméně respondentů považovalo za umělecké dílo akci Kateřiny Šedé. V souboji klasiků českého akčního umění se performance Tomáše Rullera ukázala jako o něco srozumitelnější než úsporná akce Kovandova a to i přes silnou svázanost s dobovým kontextem.

Je samozřejmě nemožné určit, do jaké míry jsou výsledky ovlivněny způsobem prezentace ukázek v dotazníku (volbou fotografie, popisku, pořadím atd.) Rozdílly jsou ale dost velké na to, abychom jim věnovali úvahu. Davidovo srdce a jeho předělávka od Ztohoven jsou jediné dvě ukázky, které mají přes svůj nesporně konceptuální ráz stále povahu neživého materiálního objektu. Navíc se jim dostalo pozornosti ze strany médií, kde o nich bylo referováno jako o uměleckých dílech (bez ohledu na hodnocení jejich kvalit) a byly spojovány s konkrétními autory. I když si na tyto kauzy mohou respondenti vzhledem ke svému věku pamatovat nanejvýše mlhavě, zapsaly se díky tomu obě akce do obecnějšího povědomí a nemusely být tedy pro respondenty zcela neznámé. U Kovandy a Rullera je stále přítomen alespoň aspekt individuálního autorství, u Rullera navíc s uměním často spojovaná nezvyklost, výjimečnost. Šedá se jako autorka drží v pozadí, její akce byla záměrně prezentována bez zmínky o autorovi. Přesto, že sjednocení obyvatel je bezesporu čímsi nevšedním, úkony které provádějí, jsou zcela všední, banální. U Kovandy a Šedé je navíc nejasné, pro jaké publikum se akce konala.

Jsou-li tedy práce s materiálem, autorský vklad, cílenost na publikum a výlučnost výsledného díla součástí implicitní lidové definice umění, odpovídá počet získaných „bodů“ u jednotlivých ukázek překvapivě přesně tomu, kolik z výše zmíněných „kritérií uměleckosti“ dílo splňuje.

Ukázalo se, že značná část respondentů měla problém s hodnocením vybraných ukázek v tom smyslu, že nechápali text s popisem uskutečněných akcí, projektů, instalací a přiložené fotografie jako dokumentaci díla, ale vyjadřovali se přímo k samotným fotografiím. Hodnotili jejich technickou kvalitu, posuzovali originalitu zobrazených námětů, kompozici, nápaditost apod. Často odmítli ukázkou přijmout coby umění s tím, že by stejnou fotografii dokázali pořídit také, že na tom není nic „uměleckého“. Potíž je v tom, jak upozorňuje mezi jinými například Humhal, že

význam slova umění odvozujeme od umět a ne od umělý, jak je tomu například v němčině (Kunste – umění, kunstlich – umělý, zatímco Umím = Ich kann) nebo v angličtině (art – artificial, zatímco Umím = I know). (Humhal 2008, s.10) Drtivá většina respondentů uvažovala v rovině - umění rovná se obraz. Jana (14) například k ukázce Neonového srdce na Hradě od Jiřího Davida, které nepovažuje za umělecké dílo, napsala následující zdůvodnění: „*Není (to umělecké dílo, pozn. autorky), není to totiž nic s barvami nebo pílí s detailem.*“ K ukázce z poloviny zakrytého neonového srdce na Hradě přeměněného v otazník skupinou Ztohoven pak: „*Možná, že ano, ale já si pod pojmem umělecké dílo představím spíše obraz nebo tak, ale ne tohle.*“

Dotazníky ukázaly, že žáci používají označení *umělecké dílo* jako hodnotící pojem. Pakliže ukázkou označili za umělecké dílo, jako zdůvodnění často napsali - *líbí se mi to* nebo *zaujalo mě to*. Pokud se jim *to nelíbilo* nebo je *to nezaujalo*, ukázkou neoznačili jako umělecké dílo. Většinou nepřipouštěli, že by se mohlo jednat o *špatné* umělecké dílo, nebo o umělecké dílo, které se jim osobně nelíbí nebo je neoslovuje. Dále také omítali považovat za umělecké dílo něco, čeho by si nevšimli, kdyby šli kolem toho, nebo o čem předpokládali, že to nikdo neviděl, že to nemělo publikum.



Obr.29 Jiří Kovanda Bez názvu, 1978

Již bylo zmíněno, že „obyčejné věci“ nečiní umění srozumitelnější ani pochopitelnější (viz oddíl 1.3.5). Fotografie běžícího Jiřího Kovandy je doprovázena textem: „*Dal jsem si sraz s několika přáteli ... stáli jsme v hloučku na náměstí a*

hovořili...náhle jsem se rozběhl, utíkal jsem přes náměstí a zmizel v Melantrichově ulici...“ (Kovanda 2005, s. 32). Kateřina (14) na tuto fotografii reaguje slovy: *„Takových fotek máme doma moře, jsem tedy umělec?“* Této otázce se podobalo mnoho dalších komentářů - námitek - typu: To bych dokázal vyfotit i já. Jiní žáci se nezabývali samotnou fotografií, nýbrž situací, kterou na snímku viděli. Lucie (14) píše: *„Když se běhá, tak to není vůbec umělecký!“*, Jan (16): *„Úprk není umění. To by tady bylo hodně umělců.“* Dodává ovšem, za jakých okolností by byl ochoten podobný čin za umění považovat: *„Kdyby běžel nahý, tak to je umění.“* Bohužel již blíže nevysvětluje, proč by nahota učinila z běhu umění. Měl snad na mysli, že by to bylo nezvyklé, „ozvláštněné“, vyžadovalo by to úsilí či odvalu? Nicméně mezi žáky převažuje názor, že „běhání není umění“.

Zde se otevírá prostor pro diskuzi. Jak rozpoznat běžnou činnost všedního dne od umělecké činnosti, když vypadají na pohled naprosto stejně – jako běh přes náměstí – a ani se nedějí v prostoru určenému umění? Překvapivě bystře a citlivě zdůvodňuje uměleckost Kovandova útěku šestnáctiletý student Gymnázia Na Pražáče: *„Ano, je to projevení nějaké touhy a není to činnost nezbytná nebo účelové jednání.“* Poukazuje tak na otázku motivace, důvodu činnosti, její funkci a účel. Podobně jako tento stručný Kovandův popis vypadají popisy akcí ze 70.let různých umělců, nejen Kovandy. Prostý záznam činnosti, bez jakéhokoli vysvětlení, bez udání důvodu. Strohé sdělení, které nezodpovídá žádnou otázku.

Petr Rezek v sedmdesátých letech dostával od mladých umělců (Milera, Mlčocha, Štembery) podobně znějící „referáty“, jako je tento Kovandův, intenzivně se jimi zabýval a snažil se je pochopit a porozumět právě tomuto rozdílu mezi uměleckou akcí a všední činností. Dospěl k tomu, že „[o]bvykle je vyprávění přímo nebo nepřímým zodpovídáním otázky PROČ? 1. Jednak dávám odpověď na otázku, PROČ to vyprávím, 2. jednak říkám, PROČ jsem dělal to a to. Uvedení autoři mi však vyprávěli podobné příběhy a odpověď PROČ neposkytli, PROČ jako by se vytratilo“ (Rezek 2010, s. 117). Jelikož tyto výroky neposkytují žádné odpovědi, neodůvodňují, jen vyprávějí, „[...] je nám to, co se přihodilo, předvedeno jako to, *co se přihodilo* (samo), co nebylo způsobeno.“ (Rezek 2010, s.119) Otázky, kterými se tážeme, jestli je možné považovat za umění to nebo ono, nejsou podle Rezka relevantní.

„Otázky, které jsou jim (umělcům, pozn. autorky) kladeny a které jsou typu: „Když budu péct buchty a prohlásím to za umění, bude to umění?“, považuji za falešné, protože nelze říci předem, co bude umění. Spíše bych tazateli odpověděl protiotázkou: „Proč jste dosud buchty jako umění nepekli?“ Teprve tehdy, až by to učinil, by bylo možno hovořit o uměleckosti této akce, protože jedna z charakteristik umění vždy byla vnitřní nutnost, která umění odlišovala od pouhého „truc nápadu“ (Rezek 2010, s. 157).

Mezi staršími žáky (nutno podotknout, že se převážně jednalo o studenty gymnázia Na Pražačce) ovšem byli i tací, kteří velmi bystře reagovali na jednotlivé detaily v ukázkách. Martu například zmínka o *přítomnosti publika* v popisku k performanci Tomáše Rullera 8.8.88 vedla k závěru, že se v tomto případě jedná o umění. Píše: *„Bylo u toho publikum -> tedy to bylo určeno pro nějaké zhodnocení a pro viditelné reakce publika -> líbí se mi to.“* Jinak u Rullera převažovala odpověď: Je to blázen. Obraz dokumentující projekt Nic tam není Kateřiny Šedé četla většina žáků jako *Výprodej, Slevy, Někde je něco zadarmo*. Opět se zde prolínají strategie užívané v reklamě. Přimět lidi, aby všichni chtěli/dělali totéž. Jednoho žáka přesvědčil k označení této ukázky za umění fakt, že přece musel někdo všechny lidi přimět k účasti a celé to zorganizovat.

Část dotazníků putovala na Moravu do základní školy v Napajedlích u Zlína. Téměř všichni (!) žáci ve věku třináct až čtrnáct let uvedli pod otázku - žijící umělec - Jesone. Jedná se o tvůrce street artu, který působí právě v okolí Zlína a Uherského Hradiště.⁴⁷ Honza (14) vyjmenoval ještě dalších patnáct street-artistů, mezi nimiž byli například *Point, Banksy, Trygo, Shark* a další. „[...] pro některé děti v určitém věku se graffiti stávají autentickou motivací k tvorbě,“ konstatuje Marie Fulková (Fulková 2008, s. 60). Zároveň zájem o street art může celkově rozvíjet schopnost percepce a recepce vizuálního umění. Zdá se, že v případě Honzy tomu tak je. Ačkoliv se Honza pravděpodobně zaměřuje výhradně na street art a graffiti a jiné umělecké projevy ho příliš nezajímají, soudě podle odpovědí v dotazníku, zdá se, že je ve svých soudech celkově uvážlivý. Jako jeden z mála označil za umělecké dílo Srdce na Hradě, přestože podle něj kazí panorama Hradu, čili je to umění, které se zdá špatné. Je samozřejmě možné Srdce takto vnímat. Tato poznámka však také

⁴⁷ Žáci Gymnázia Na Pražačce ani liberecké základní školy kupodivu street art a graffiti nezmiňovali.

připomíná diskuzi o rozlišování street artu a graffiti a vandalství. Jak píše Pavel Humhal, mezi writery často panuje stereotypní a svým způsobem nebezpečně konzervativní uvažování, když se například hájí proti nařčení z vandalství slovy: „[...] že vytváří graffiti jen na novějších stavbách a betonových zdech, zatímco historické památky nechávají nepoškozeny“ (Humhal 2008, s.70-71). Jenže vandalství lze samozřejmě provádět i na nových stavbách či objektech. „[...] sice nepoškozuji například katedrálu sv. Víta, ale krásnou betonovou zeď pod Kongresovým centrem od Stanislava Kolíbala již nepovažují za kulturní památku“ (Humhal 2008, s.71).

Zajímavé je ovšem také to, jak na dotazníky reagují učitelé a učitelky. I když žáci nevyslovili v dotazníku zájem o umění a nevzpomněli si na žádného umělce, byli v následné reflexi a diskuzi, kterou vyvolala pohotová a šikovná učitelka, nadšeni a projevíli náhle velký zájem sami tvořit „nějaké akční umění“.

„Následná diskuze, co je umění a co je akční umění - byli nadšení. Vytáhla jsem na ně akční umění, které probíhalo v minulých letech v Praze a pak co dělali jejich vrstevníci tady v Liberci. Takže se hned několik z nich rozhodlo, že budou akční umění dělat. Pravda, že jsem je rozdělila do tří skupin, dle jejich volby a diskutovat se mnou šlo jen 7 lidí z třinácti.“ (Reflexe učitelky soukromý zdroj)

Jiná učitelka se na mě při pohledu na dotazníky obrátila s otázkou, jestli jsem už někdy byla na základní škole. Dodala pouze, že výsledky budu asi zklamaná.

Krátký rozhovor se Šimonem Brejchou, učitelem výtvarné výchovy na Gymnáziu Na Pražačce přikládám v Příloze 5.

4 Návrh na využití ve výtvarném projektu

„[...]stačí jít ven a koukat do blba, nebo jednoduše dát dětem volno. [...]I když to zní asi bláznivě – pro mě je to zásadní vizuální počin – najít se a uvidět, co za mě nikdo jiný neudělá. [...] VIDĚT jak barva omítky mého domu ovlivňuje ostatní, VIDĚT chování rodičů a prarodičů, VIDĚT sám sebe, VIDĚT že řada společných věcí nás v současné době rozděluje....Řadu učitelů by ale mohli paradoxně svým vnímáním učit sami děti a to si těžko společnost připustí. Jednoduše řečeno, podle mě je základním úkolem NEZAVŘÍT dětem oči“ (Šedá In Příloha 1)

Takto poeticky vyjadřuje poslání výtvarné výchovy Kateřina Šedá. Kdybychom její úvahu rozvinuli, vidět a nezavřít oči by mohlo vlastně znamenat také rozumět, reflektovat, kriticky uvažovat, nezakrňt, nepodlehnout z lenosti stereotypnímu uvažování nebo být zodpovědný.

Prostředky a strategie užívané v umění, jímž jsme se zabývali v předchozích kapitolách, lze dobře využít ve výtvarných projektech a aktivitách k rozvoji v oblasti poznávání vlastní identity, tolerance k druhým a k jejich odlišnostem, posilování sociálního citění a schopnosti komunikace, uvědomování si svého vlivu na prostředí, v němž se pohybujeme, uvědomování si vlivu médií na nás, odbourávání kulturních stereotypů a zároveň k osvojování uvážlivého využívání nových médií (digitální fotografie, video, internet), která se postupně prosazují i v hodinách výtvarné výchovy. Zároveň by mělo být možné prostřednictvím těchto uměleckých/neuměleckých přístupů zbavit umělce a umění v očích diváků jakési nedotknutelnosti a odtrženosti od života a přiblížit ho jako něco, co naopak ze života vychází, a na čem se každý může podílet.

Umění nejsou jen obrázky. Znáte nějaké příklady současné umění? Co má umění za úkol? Reflektuje dobu, ve které vzniká, komentuje ji a tím komunikuje s okolním světem. Nejde jen o pocity a o to, „jak to vypadá“, ale je to záležitost intelektu. Umění funguje jako komunikační nástroj. Zdá se mi, že se výtvarná výchova zaměřuje hlavně na osvojování různých výtvarných technik. Domnívám se však, že je také důležité rozvíjet v rámci možností i konceptuální výtvarné myšlení a podporovat tak schopnost orientace v současné vizuální kultuře.

Námět 1 – „Emotikon“

Koncept: Jiří Skála – Povídka: Pravděpodobný návod, jak se uvidět

„pokaždé když zahlédl fotografii své tváře, cítil se nesvůj. nevěděl, jak ten pocit popsat; vlastně to neví dodnes. jedno ale věděl jistě: musí je vidět všechny. o ty své neměl strach, ty byly řádně roztríděny a zaarchivovány. horší to bylo s těmi, které pořídil někdo jiný; ty mu neustále unikaly. ať to byly kamarádovy fotografie, čerstvě přinesené z fotolabu, nebo cizí digitální fotoaparát s malým podsvíceným displejem. hledal každou záminku, aby si je mohl prohlédnout. obzvláště ty s jeho tváří. nedokázal se zbavit nutkání vidět těch několik barevných zrn nebo pixelů. věděl, že může být v takových okamžicích obviněn z narcismu – přeci jen, pozorujeme-li někoho, jak upřeně hledí několik minut na svůj portrét, pokládáme to za podezřelé –, ale on v tom viděl něco zcela jiného: příležitost nalézt klíč k tomu, kým je. přesto nebyl natolik hloupý, aby nechápal, že skrze fotografii nemůže nalézt své vlastní já; chtěl něco jiného: nalézt, kým je v očích druhých...“ (Skála In <http://artlist.cz/index.php?id=4956>)

Úkol: a) Rozmyslet a zapsat si škálu cca 7 nálad, emocí, vlastností, které mě charakterizují, a zachytit je na fotografiích (práce ve dvojici/se stativem)

b) Vytvořit autorský výběr 5-7 fotografií, zobrazujících nejvýstižněji vybrané nálady (možná editace) a předložit je ostatním k užšímu výběru

Věk: 14-17

Čas: 2x2 vyučovací hodiny

Inspirace ve výtvarné kultuře: Portréty a autoportréty fotografické, malířské i filmové...Dita Pepe, Míla Preslová, Volker Gerling, Veronika Daňhelová ...

Zadání:

Každý si rozmyslí a poznamená na papír několik vlastností či nálad, které ho charakterizují, vystihují. Poznámky si schová a nebude je prozrazovat. Poté nafotí několik svých portrétů, ve kterých se pokusí právě tyto různé stránky jeho osobnosti, zobrazit. Každá fotografie by měla představovat konkrétní slovo. Ze snímků vybere 5-7, které se mu budou líbit a bude mít pocit, že ho vystihují (může je editovat v počítači). Pro sebe si určí tři, z tohoto hlediska, nejlepší, nikoli technicky apod. Širší výběr fotografií (5-7) každý předloží před ostatní a proběhne další výběr,

v němž spolužáci vyberou dvě nejlepší nebo nejvýstižnější fotografie – svůj výběr zdůvodní. Následuje reflexe – Jaký je rozdíl mezi mým záměrem, mým sdělením a přijetím „publika“? Je zapotřebí dílo komentovat a vysvětlovat? Jak se liší můj výběr od výběru spolužáků? Jak jsem se cítil, když spolužáci vybírali z mých fotek dvě nejlepší? Jak se cítili ostatní, když vybírali z mých fotek? Byl rozdíl v tom, co jsem fotografií chtěl říci já a co z ní spolužáci vyčetli?

Další možnosti: Tento námět by bylo možné rozvinout v dalších úkolech a vytvořit například krátkou animaci metodou pixilace, která by zachycovala proměny v čase nebo ikonku v podobě animovaného gifu, kterou by bylo možné využít jako profilovou fotografii na blogu, emailu atd.

Námět 2: Živá galerie v parku

Koncept: Námět odhalí možnosti těla jako výrazového prostředku. Jak se mohu vlastním tělem, gestem, vyjádřit? Jak bude moje sdělení pochopeno? Co říká samotná pozice těla (sedím, ležím na břiše, na zádech...)?

Úkol: a) Zmapování veřejného prostoru v okolí školy, vytipování vhodného místa pro krátkodobou „expozici“.

b) Vytvoření krátkodobé expozice živých soch ve veřejném prostoru poblíž školy

Věk: 14-17

Čas: 2 vyučovací hodiny

Inspirace ve výtvarné kultuře: Gilbert & George, K. Miler, Skip Arnold, Tim Ulrichs, J. Kovanda, Carey Young, ...

Zadání: Hodina proběhne venku, nejlépe v blízkém parku nebo jiném klidném veřejném prostoru bez silničního provozu. Cestou budou mít žáci za úkol promyslet, co bude jejich socha představovat a také si vyhlédnou místo, kam sochu-sebe umístí. Třída bude rozdělena na dvě skupiny. První skupina bude dělat sochy, druhá diváky. První skupina si vymezí prostor (tak, aby nebyli příliš roztroušeni) – jakoby galerii - a v ní se rozmístí a zaujme pozice. Druhá skupina – návštěvníci - vstoupí do expozice a prohlíží si sochy. Společně se u každé zastaví a pokusí se pro ni vymyslet název. Vybraný název pod sochu (k soše) napíší - vyryjí do země, sestaví

z kamínků, klacíků atp. Až bude název hotov, socha prozradí, co představovala a může se přestat vystavovat. Nápis zůstane, ale název se již měnit nebude. Bude tak možné pocítit, jak se utvářejí významy díla v myslích diváků, jaký nastává posun od původní ideje tvůrce k jeho vnímateli. Protože bude celá akce probíhat ve veřejném prostoru, bude pravděpodobně možná i interakce s kolemjdoucími, kteří mohou být pozváni do muzea.

Další možnosti: Nenápadné akce podle vzoru Kovandova Divadla nebo Návodů k upotřebení Jiřího Koláře, zapojení kolemjdoucích do podobné akce...(můj projekt *Potkávání*: <http://potkavani.wordpress.com/about/>)

Námět 3 - Intervence do prostoru školy

(Realizace tohoto námětu vyžaduje předchozí domluvu s vedením školy.) Co můžeme udělat pro to, abychom se cítili ve škole lépe? Po vzoru mnohých umělců se můžeme pokusit intervenovat do veřejného prostoru a spoluutvářet tak jeho charakter. Lze využít i malé sondy pro získání lepší představy o tom, co je ve škole zapotřebí, co by zpříjemnilo žákům, učitelům i dalším zaměstnancům čas v ní strávený.

Úkol: a) Sestavit anketu a provést průzkum mezi žáky, učiteli a ostatními zaměstnanci školy

b) Vyhodnotit odpovědi a najít tak téma, námět, zadání pro realizaci drobné intervence (instalace), které alespoň některým přáním vyhoví...

Věk: 14-17

Čas: 2x2 vyučovací hodiny

Inspirace ve výtvarné kultuře: Ládví, Ztohoven, K. Šedá, T. Moravec + M. Al Ali (Nalajnováno), J. Kovanda, T. Vaněk

Problém: Zamyslet se nad prostředím školy. Jak je uspořádaná, jak působí, jak funguje. Mohu já nějak ovlivňovat své okolí? Je moje okolí ovlivňováno uměním?

Zadání: Na konci předchozí hodiny zadat úkol do příště - vymyslet kolektivně vhodné otázky do ankety. Např.: Co se vám na interiéru školy nelíbí/líbí? Co zde postrádáte? Potřebuje podle vás škola oživit? Čím byste ji oživil? Atp.

Během týdne se každý pokusí získat co nejvíce odpovědí, které si bude zapisovat. Sesbírané odpovědi se příští hodinu napíší na tabuli a každý si pak vybere jedno zadání. Ve zbytku hodiny si promyslí a připraví (kresebná skica, koláž, počítačová grafika) návrh – realizace úkolu může být i metaforická (např. někdo si bude přát pohovku v koridoru – lze vyřešit třeba plakátem či kresbou, miniaturou – hračkou, objektem z různých materiálů nebo klidně jen nápisem „Pohovka“). Pokud bude přání abstraktní, nabízí se opět mnoho řešení.

Jednoduchým zásahem – instalací předmětu, nápisem, plakátem, šipkou,...- buď jen ozvláštnit, vnést humor, kritiku, něco užitečného ...

Další možnosti: Pro rozvedení námětu bychom se mohli inspirovat například Výstavou za okny K. Šedé nebo Knížákovými výstavami v ulicích a prozkoumat tak téma ready madu a odvozených uměleckých strategií, otázku autorství.

Závěr

V této práci jsem se pokusila zmapovat témata tělesnosti a sociální intervence v současném umění a kultuře s důrazem na takové projevy, které se ocitají na hraně umění. Zasadila jsem je do kontextu dějin umění dvacátého století a pokusila jsem se popsat jejich proměny a charakteristické rysy.

Umění, které se od šedesátých let pokoušelo vymanit z prostoru galerií a navrátit se do života, k lidem, vzniká v modifikovaných podobách dodnes. Dochází k prolínání umění s mnoha jinými obory a někteří umělci pracují skutečně mimo rámec výtvarného umění, přesto se jejich činnosti nakonec tohoto označení dostane.

Prostřednictvím dotazníků jsem se pokusila nahlédnout, jak vnímají současné umění žáci a studenti a zároveň jsem tak i sobě samé položila spoustu otázek. Současnému umění mnohdy nerozumí ani teoretikové a kritikové, natož široká veřejnost. Pokud se umění pokouší splynout s běžným životem, přestává být pro mnohé uměním, komunikace vážne. Ani pro mne není často snadné zaujmout stanovisko.

Navzdory rozsahu práce se mi nepodařilo toto bohaté téma obsáhnout celé a vyčerpat jej a na mnoha místech jsem pouze naznačila myšlenky a problémy, které by si zasloužily podrobnější a hlubší prozkoumání v další práci.

Použitá literatura

Tištěné publikace

- BAUMAN, Z. Úvahy o postmoderní době. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995, ISBN 80-85850-12-5
- BOURRIAUD, N. *Postprodukce*. Praha: tranzit.cz, 2004. ISBN 80-903452-0-4.
- CÍSAŘ, K., PETIŠKOVÁ, T (eds.). *Dějiny umění 12*. Praha: Balios, Knižní klub, 2002. ISBN 80-242-0720-6.
- DAVID, J.: *Nikdo jiný, zatím nic*. Praha: tranzit.cz, 2008. ISBN 978-80-87259-02-3.
- DĚJINY ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VI/1, VI/2. (1958/2000). 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1489-6
- FOSTER, H., et al.: *Umění po roce 1900 : modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.
- FULKOVÁ, M.: *Diskurs umění a vzdělávání*. Praha: Nakladatelství H+H, 2008.
- GOLDBERG, R.: *Performance Art, From Futurism to The Present*. World of Art series, 1996
- GROSENICKOVÁ, U.: *Ženy v umění 20. a 21. století*. Praha: Taschen-Slovart, 2004. ISBN 80-7209-626-5
- HAVLÍK, V.: *Yesterday*. Praha: Parallel.cz, 2009. ISBN 978-80-904385-0-7
- HAVRÁNEK, V. (ed.). *Akce slovo pohyb prostor*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999. ISBN: 80-7010-074-5.
- HAVRÁNEK, V. ed. Jiří Kovanda : 2005-1976: akce a instalace. Praha: Tranzit, 2004-2005. ISBN 80-903452-2-0
- HUMHAL, P.: *Osobní a veřejné*. Praha: tranzit.cz, 2008. ISBN 978-80-87259-00-9.
- CHALUPECKÝ, J.: *Na hranicích umění : Několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. 158 s., ISBN 80-85190-06-0
- KLÍMOVÁ, B. *Replaced 2006*. katalog. Author's edition, Brno 2006.
- KOLÁŘ, J. *Návody k upotřebení*. Praha: Dokořán, 2007. ISBN 978-80-7363-140-6.
- MALÁ, O., PETŘÍČEK, M., SRP, K.: *Současné umění - dům U zlatého prstenu* Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998. ISBN 80-7010-061-3
- MORGANOVÁ, P.: *Akční umění*, Olomouc: Votobia, 1999. ISBN 80-7198-351-9.
- NÁBĚLEK, K. Medialita, intermedialita a tvorba Milana Knížáka. In HAVRÁNEK, V. (Ed.) *Akce slovo pohyb prostor*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999. ISBN: 80-7010-074-5.
- SRP, K. Živá díla. In CÍSAŘ, K.; PETIŠKOVÁ, T. (eds). *Dějiny umění 12*. Praha : Balios a Knižní klub, 2002. s. 61-85. ISBN 80-242-0720-6.
- REZEK, P.: *Tělo, věc a skutečnost, Ztichlá klika*, 2010. ISBN 978-80-903898-5-4

ŠEDÁ, K.: Je to jedno : katalog, Brno, 2005. ISBN 80-239-6290-6

ŠEDÁ, K.: Nic tam není : společenská hra pro neomezený počet hráčů. 1.Vyd. Brno, 2005. ISBN 80-239-7738-5

VERGINE, L.: *Art on the Cutting Edge*, ISBN 88-8118-739-6

ZHOŘ, I.: *Proměny soudobého výtvarného umění*, 1. vyd., Státní pedagogické nakladatelství v Praze, 1992. ISBN 80-04-25555-8.

Tištěná periodika

FULKOVÁ, M. Když se řekne... Vizualní gramotnost. *Výtvarná výchova*. 2002, 4, s.12-14.

FULKOVÁ, M. Když se řekne... Identita v moderním a postmoderním kontextu. *Výtvarná výchova*. 2006, 2, s.8-10.

GREGOR, M. Umění na hranici zákona / Jít do fyzického konfliktu. *Reflex*. 2009. Dostupný také z WWW: <http://eldar.cz/streetart/index.php?kam=clanek&clanek=155-umeni-na-hranici-zakona-jit-do-fyzickeho-konfliktu-reflex>.

JIRKALOVÁ, K., SKŘIVÁNEK, J. Nechci být jednostranný. *Art&Antiques*. 2008, 3, s. 33-39.

SKŘIVÁNEK, J. Umění pro všechny. *Art&Antiques*. 2010, 5, s. 28-35.

VOLF, P. Takový umělecký bastard. *Reflex*, 2007, 34.

ZAVADIL, T. Tomáš Ruller. *Art&Antiques*. 2006, 4, s. 54-65. Dostupný také z WWW: <http://www.ruller.cz/interview.pdf>.

Internetové články a příspěvky

BOSTROM, N. The Transhumanists FAQ A General Introduction, [online]. 2003. [cit. 15.5.2010]. Dostupný z WWW: <http://www.transhumanism.org>

BOSTROM, N. Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up, [online] 2006 [cit. 2010-05-15]. Dostupný z WWW: <http://www.nickbostrom.com/posthuman.pdf>

DOMÍNGUEZ, I. Umělá maskulinita ?, *Umělec* [online] 2007,4 [cit. 2010-04-10]. Dostupný z WWW: <http://www.divus.cz/umelec>

FIŠER, M.: Český pupek. *Umělec* [online]. 2001, 2 [cit. 2010-04-10]. Dostupný z WWW: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:rD4tHy5JbNQJ:www.divus.cz/umelec/article_page.php%3Fitem%3D853+obraz+%E2%80%9EEnamalovan%C3%BD%E2%80%9C+a+podepsan%C3%BD+um%C4%9Blcov%C3%BDm+b%C5%99ichem&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz&client=firefox-a

FRITZ, N. Man bites dog, [online] 2004 [cit. 2010-04-10]. Dostupný z WWW: http://www.cacsa.org.au/cvapsa/2005/2_BS34_1/fritz.pdf

GALAJDOVÁ, K., FUXOVÁ, D.: Jak vypadá výtvarná výchova, děti? *Umělec* [online] 2008,2 [cit. 2010-04-10]. Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1489

- GILL, C.: V utajení s Lucianou Lamothe, *Umělec* [online] 2007, 4 [cit. 2010-01-20]. Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1390
- GORZADEK, E. Kulik in Warsaw. Gallery 2 [online]. 2000. [cit. 2010-04-10]. Dostupný z WWW: http://csw.art.pl/new/2000/kulik_e.html
- GREGOR, M. Umění na hranici zákona / Jít do fyzického konfliktu, *Reflex* [online]. 2009 [cit. 2010-04-10] Dostupný z WWW: <http://eldar.cz/streetart/index.php?kam=clanek&clanek=155-umeni-na-hranici-zakona-jit-do-fyzickeho-konfliktu-reflex>
- HAVRÁNEK, V. Vyjít s tím, co je., *Umělec* [online]. 2004, 3 [cit. 2010-03-23]. Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1047#top
- HLAVÁČEK, L. Public art (veřejné umění). In PIETRASOVÁ, K. *Artlist.cz* [online]. c2006-2010 [cit. 2010-06-09]. Dostupné z WWW: <http://artlist.cz/?id=159>
- KERA, D. Mezi evolucí a apokalypsou-Transhumanismus. *Česká asociace transhumanistů* [online] 2005 [cit. 2010-05-23]. Dostupný z WWW: WWW.transhumanismus.cz
- KERA, D. Mezi vědeckou popularizací, spektaklem a uměleckým experimentem, *Afohled* [online] 2007. [cit. 2010-05-24]. Dostupný z WWW: <http://www.oxygy.com/afohled-04-2007-media-afo2007-afo-uploads/4>
- KERA, D. Svítit mohou králici i akcie, *CIO Business Word* [online] 2008 [cit. 2010-05-23]. Dostupný z WWW: WWW.businessworld.cz/veda-a-historie/svitit-mohou-kralici-i-akcie-2249
- KERA, D. Umělci ve službách planety, *Lidové noviny* [online] 2007. [cit. 2010-05-23] Dostupný z WWW: WWW.lidovky.cz/umelci-ve-sluzbach-planety
- KOKOLIA, V. Kateřina Šedá Hodnocení diplomové práce, [online] 2005. [cit. 2010-02-02] Dostupný z WWW: http://www.kokolia.cz/kokopedia/index.php/Kate%C5%99ina_%C5%A0ed%C3%A1,_2005,_nepublikov%C3%A1no
- KOULAKOV, I. Oleg Kulik, *Art interview* [online] 2005. [cit. 2010-04-02] Dostupný z WWW: www.art-interview.com
- KRÁTKÁ, E. Intimní a rušivý Kovanda. *Flash Art* [online] 2007. [2.6.2010] Dostupný z WWW: <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/31/6.pdf>
- KULHÁNEK, D. Rafani jsou tady. *Umělec* [online]. 2001, 4 [cit. 2010-04-03] Dostupný z WWW: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:akwjty7rt9cJ:www.divus.cz/umelec/article_page.php%3Fitem%3D811+rafani+jsou+tady&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz&client=firefox-a
- LÁDVÍ. Od osobního ke společenskému. Rozhovor skupiny Ládví s Janem Mlčochem. *Sešit umění, teorii a příbuzné zóny* [online]. 2007, 1-2 [cit. 2010-06-10] Dostupný z WWW: <http://ladviweb.ic.cz/projekty/projekty.htm>
- LAHODA, T. Einmal Ist Keinmal 3 (Twin Peaks pro umělce), *Umělec* [online] 1998. [cit. 2010-04-03] Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=170
- LAHODA, T. Umění mimo zákon, *Umělec* [online] 1997. [cit. 2010-04-03] Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=74
- LINDAUROVÁ, L. Kateřina Šedá, *Umělec* [online] 1999. [cit. 2010-04-03] Dostupný z WWW: WWW.divus.cz/umelec
- MOOS, D. MEMORIES OF BEING: ORLAN'S THEATER OF THE SELF, [online] 1996. [cit. 2010-05-20] Dostupný z WWW: WWW.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan.html

NEDOMA, P. Rozhovor s kurátorem výstavy Petrem Nedomou. In *Radio Wave, Český rozhlas*, [online]. 2009 [cit. 2010-05-20] Dostupný z WWW: http://www.rozhlas.cz/radiowave/waveculture/_zprava/586344

NITTA, M. Extreme Green Guerrillas, [online] 2007. [cit. 2010-05-20] Dostupný z WWW: <http://www.myportfolio.me.uk/>

ORLAN. Manifesto Of Carnal Art [online] 2010. [cit. 2010-05-20] Dostupný z WWW: <http://www.orlan.net/texts/>

OSMOLOVSKIJ, A. Umění snadné jak facka, *Umělec* [online]. 2001, 4, [cit. 2010-05-20] Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=830

SKÁLA, J. Pravděpodobný návod, jak se uvidět, In PIETRASOVÁ, K. *Artlist.cz* [online]. c2006-2010 [cit. 2010-05-09]. Dostupné z WWW: <http://artlist.cz/index.php?id=4956>

ŠTEFKOVÁ, Z. Sociální intervence. PIETRASOVÁ, K. *Artlist.cz* [online]. c2006-2010 [cit. 2010-03-09]. Dostupné z WWW: <http://artlist.cz/?id=162>

ŠTEFKOVÁ, Z. Tělo umělce v roli umělce, *nogallery* [online]. 2006. [cit. 2010-04-20] Dostupný z WWW: <http://www.nogallery.info/bulletin.php?aid=37&lang=cs>

ŠVAGROVÁ, M.: Dvacetkrát ty vole, *Lidové noviny* [online] 2009. [cit. 2010-04-10] Dostupný z WWW: <http://www.lidovky.cz/>

UHLÍŘOVÁ, M. Kateřina, *Umělec* [online] 2006. [cit. 2010-04-10] Dostupný z WWW: <http://www.divus.cz/umelec>

VARGOVÁ, P. Žabí steak interview s Oronem Cattsem, *Umělec* [online] 2007. [cit. 2010-03-13] Dostupný z WWW: www.divus.cz/umelec

VOLF, P. Představy útočí, *Reflex* [online] 2002. [cit. 2010-04-20] Dostupný z WWW: <http://www.jedinak.cz/stranky/txtcernicky.html>

WOHLMUTH, R. Roman Týc, *Umělec* [online] 2004. [cit. 2010-04-10]. Dostupný z WWW: <http://www.divus.cz/>

CHOCHOLA, M. In *artycok.tv* [online] 2009 [cit. 2010-05-25] <http://artycok.tv/lang/cs-cz/vystava-humhala/581>

Webová portfolia

Datum náhledu: 4.6.2010

ORLAN <http://www.orlan.net/>

Eduardo Kac <http://www.ekac.org/>

Jiří Černický <http://www.cernicky.com/index.html>

Stelarc <http://www.stelarc.va.com.au/index.html>

Ztohoven <http://www.ztohoven.com/>

Zdeněk Porcal a Lukáš Hájek <http://lukashajek.net/hajekporcal/>

Silvie Vondřejcová <http://www.vondrejcov.wz.cz/>

Jiné

ŠEDÁ, K. Rozhovory - na osobní vyžádání ze soukromého archivu autorky

HAVLÍK, V. Rozhovor – osobní korespondence s autorkou

Seznam vyobrazení

Datum náhledu: 4.6.2010

Obr. 01 Jackson Pollock, Č. 1, 1948. Dostupné z WWW:

<http://www.students.sbc.edu/kitchin04/artandexpression/Pollock1948%5B1%5D.jpg>

Obr. 02 Evžen Šimera, Bez názvu, 2008 Dostupné z WWW: [http://evzensimera.name/wp-](http://evzensimera.name/wp-content/uploads/2008/07/4a.jpg)

[content/uploads/2008/07/4a.jpg](http://evzensimera.name/wp-content/uploads/2008/07/4a.jpg)

Obr. 03 Vladimír Boudník, Dostupné z WWW:

http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.artantiques.cz/07/10/10_1.jpg&imgrefurl=http://www.artantiques.cz/07/10/10.htm&usq=HlvRA-F8BjFZeqxBLmDpxfKkDZ0=&h=250&w=246&sz=31&hl=cs&start=8&sig2=c6f8MmV6hEkVNDlZ6YiE8A&um=1&itbs=1&tbnid=XRW0b04ktWATPM:&tbnh=111&tbnw=109&prev=/images%3Fq%3DVladim%25C3%25ADr%2BBoudn%25C3%25ADk%26um%3D1%26hl%3Dcs%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DN%26rls%3Dorg.mozilla:cs:official%26tbs%3Disch:1&ei=HOwVTPTIOMjGsgargMHvCw

Obr. 04 John Cage, Variace V (1965) Dostupné z WWW:

http://www.balticmill.com/images/mmlImages/exhibition/Cage/Cage_Variations_V13.jpg

Obr. 05 Chris Burden, Doomed, 1975. Zdroj: Rezek, P. *Tělo, věc a skutečnost*. 2010, s. 87.

Obr. 06 Yves Klein, Skok do prázdna, 1960. Dostupné z WWW:

http://daashhaa.rajce.idnes.cz/art/images/klein_skok_do_prazdna_1960.jpg

Obr.07 Karel Miler, Identifikace, 1973. Dostupné z WWW: <http://artlist.cz/index.php?id=3429>

Obr. 08 Jiří Kovanda, Líbání přes sklo, 2007. Dostupné z WWW: <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/31/6.pdf>

Obr.09 Jiří Kovanda, Bez názvu, 1977. Dostupné z WWW:

http://venablog.files.wordpress.com/2010/03/madison_palffy_column_jiri_kovanda_eleator.jpg

Obr.10 Marina Abramovič, The Artist is Present, 2010. Dostupné z WWW:

<http://www.novinky.cz/koktejl/201979-umelkyne-zirala-700-hodin-beze-slov-a-hnuti-na-navstevniky-muzea.html>

Obr.11 Oleg Kulik, The Mad Dog performance. Dostupné z WWW: [http://www.q-](http://www.q-sphere.com/images/TheMadDog400.jpg)

[sphere.com/images/TheMadDog400.jpg](http://www.q-sphere.com/images/TheMadDog400.jpg)

Obr.12 Eduardo Kac, Alba GFP Bunny 2000. Dostupné z WWW:

<http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

Obr.13 Eduardo Kac: GFP myši, 2000. Dostupné z WWW: <http://www.ekac.org/8thday.html>

Obr.14 Stelarc, Stomach sculpture, 1993. Dostupné z WWW:

<http://www.stelarc.va.com.au/images.html>

- Obr.15 ORLAN, Operation Masquee, 1986. Dostupné z WWW:
<http://www.orlan.net/works/performance/>
- Obr.16 ORLAN, Saint Suaire, 1993. Dostupné z WWW: <http://www.orlan.net/works/mixed-media/>
- Obr.17 Héctor Falcón, 49: Metabolismo Alterado, 2000. Dostupné z WWW:
<http://www.hectorfalcon.com/metalt.htm>
- Obr.18 Michiko Nitta: Tabulka z manuálu E.G.G., 2007. Dostupné z WWW:
<http://www.myportfolio.me.uk/>
- Obr.19 Kateřina Šedá, Výstava za okny, 2001 Zdroj: archiv Kateřiny Šedé
- Obr.20 Kateřina Šedá, „Skica“ k projektu Duch Uhystu, rok neuveden. Zdroj: archiv Kateřiny Šedé
- Obr.21 Ondřej Brody a Kristofer Paetau, LustraChromos, 2007. Dostupné z WWW:
<http://www.ondrejbrody.org/>
- Obr.22 Lukáš Hájek a Zdeněk Porcal, printscreen ze stránky www.hajekporcal.net
- Obr.23 Marcel Duchamp, Fontána, 1917. Dostupné z WWW:
- Obr.24 Roman Týc, Seber policajtovi čepici a zmiz! snímek z videozáznamu akce, 2007 Dostupné z WWW: <http://vimeo.com/8096665>
- Obr.25 Pavla Holá: Ukázka z videa Mystifikace – kult neznámého, archiv autorky
- Obr.26 Pavla Holá: Ukázka z videa Mystifikace – kult neznámého, archiv autorky
- Obr.27 Pavla Holá, Schody, 2010. Zdroj: archiv autorky
- Obr.28 Jiří Černický, Největší grafika na světě, 1991. Zdroj: archiv Jiřího Černického
- Obr.29 Jiří Kovanda Bez názvu, 1978. Zdroj: HAVRÁNEK,V.ed. Jiří Kovanda : 2005-1976: akce a instalace. Praha: Tranzit, 2004-2005. ISBN 80-903452-2-0

Seznam příloh

[Příloha 1 – Otázky pro Kateřinu Šedou](#)

[Příloha 2 – Vzor dotazníku](#)

[Příloha 3 – Kopie vyplněných dotazníků](#)

[Příloha 4 – Tabulky](#)

[Příloha 5 – Rozhovor se Šimonem Brejchou](#)

[Příloha 6 – Anketa z projektu Mystifikace – kult neznámého](#)

Příloha 1

Otázky pro Kateřinu Šedou

Máte na Vaši práci nějakou odezvu od dětí? Jak na Vaše věci reagují?

Většinou do svých akcí zapojuji všechny věkové kategorie, takže často jsou i děti samotnými aktéry. Objeví se například ve VÝSTAVĚ ZA OKNY (2001), kdy do oken vystavovali své hračky, v NIC TAM NENÍ (2003), kdy společně s rodiči dodržovali mnou vytvořený REŽIM DNE, ve FURT DOKOLA (2008), kdy stáli u svého plotu a pomocí nějakého předmětu mi ho pomáhali překonat, v DER GEIST VON UHYST (DUCH UHYSTU) (2009), kdy se pokusili zachytit ducha obce nebo v NEDÁ SE SVÍTIT (2010), kdy jsem se je pokusila spojit pomocí jakési hromadné seance – se zavázanýma očima měli nakreslit věc, kterou v daném místě vidí většina z nich černě.

Myslím si, že obecně jsou děti zbaveny počáteční obavy, že jsem podvodnice a chci jim něco levně prodat. Dokážou můj záměr okamžitě uvidět jako hru a většinou se u každé mé akce pobaví. Při akci NIC TAM NENÍ, jsem se dětí ptala, zda se dnes v jejich obci dělo něco zvláštního a většina řekla :NE. Zcela samozřejmě vnímali akci, kdy lidé dělají věci spolu, jako samozřejmou věc.

Stejně tak jim nepřipadalo stupidní, že někdo bude přelézat jejich plot a sami se hlásili, že chtějí kreslit se zavázanýma očima.

Neustále mě ale zaráží a pořád překvapuje, jakou velkou moc mají nad dětmi dospělí. Několikrát se mi stalo, že rodiče dětem účast zakázali jen proto, že se sami nechtěli na věci podílet. Zažila jsem desítky situací, kdy se otevřeli dveře a tam stál otec s dítětem. Když jsem je požádala o kresbu se zavázanýma očima, otec řekl – v žádném případě! A přesto že dítě přikyvovalo a usmívalo se, tak řekl: Nikdo nemá zájem a zavřel dveře.

Lákalo Vás někdy udělat nějakou akci "s dětmi"?

Moje akce jsou skutečně pořád s dětmi... Pokud se ptáte na akci jenom s dětmi, tu jsem taky dělala. Než jsem jela do Německa realizovat DER GEIST VON UHYST, udělala jsme dvě skicy Líšni – nejprve kreslila celá základní škola HORNÍKOVA (Nová Líšeň) a potom obyvatelé Staré Líšně, kam jsem opět zapojila celou základní školu (ZŠ Holzova).

(Tyhle věci jsou už teď prezentovány hlavně v zahraničí – můžu Vám ale poslat nějaké ukázky.)

Myslíte si, že výtvarná výchova na základních školách má vliv na to, jak potom vnímá a reaguje na vizuální umění veřejnost celkově?

Jak by se, podle Vás, mělo v tomto ohledu s dětmi pracovat?

Myslím, si, že na člověka má v tomto směru vliv úplně všechno – prostředí, rodiče, učitele, kamarádi

a tedy i výtvarná výchova na základních školách. Podle mě by mělo ustoupit do pozadí jakékoliv hodnocení a spíš vést děti k tomu, abych v těch dvou hodinách měli možnost něco nového uvidět. Už nezáleží na tom, jak toho učitel dosáhne – stačí jít ven a koukat do blba, nebo jednoduše dát dětem volno. I když to zní asi bláznivě – pro mě je to zásadní vizuální počín – najít se a uvidět, co za mě nikdo jiný neudělá.

Je to daleko podstatnější než vyjmenovat malíře druhé poloviny dvacátého století, jenže problém jev v tom, že učitelé tohle nevnímají jako vizuální umění ale spíš jako občanskou nauku. Z mého pohledu je to ale zásadní – VIDĚT jak barva omítky mého domu ovlivňuje ostatní, VIDĚT chování rodičů a prarodičů, VIDĚT sám sebe, VIDĚT že řada společných věcí nás v současné době rozděluje....Řadu učitelů by ale mohli paradoxně svým vnímáním učit sami děti a to si těžko společnost připustí. Jednoduše řečeno, podle mě je základním úkolem NEZAVŘÍT dětem oči.

A na závěr bych se ještě ráda zeptala, jestli byste našla nějaký společný bod mezi Vámi a Vladimírem Boudníkem. Napadlo mě, že Boudník přece chtěl otevírat lidem oči, aby uviděli něco krásného, co mají přímo před sebou a všude kolem, jenom se dosud dívali jinak nebo nedívali vůbec. A ve Vaší práci, jak jsem ji dosud nahlédla, většinou lidé společně s Vámi také v podstatě mají prohlédnout a uvidět něco kouzelného...

Ano, myslím, že tohle máme s V. Boudníkem opravdu společné, i když každý na to jdeme trochu jinak.

Příloha 2

Vzor dotazníku

Prosím Vás o vyplnění dotazníku. Dotazník je anonymní a použijte jej pouze pro svou bakalářskou práci.

Děkuji

Pavla Holá (studentka PedF UK)

Věk

Křestní jméno

Škola

Žena/muž (zakroužkujte)

- 1) Zajímá vás **umění**?
- 2) Máte nějakého **oblíbeného umělce**? Pokud ano, jakého?
- 3) Zajímáte se o **současné výtvarné umění**?
- 4) Kde se můžete setkat se **současným výtvarným uměním**? (zakroužkujte odpovědi)
v galerii / na internetu / v televizi / venku na ulici / ve škole / v tisku/
jinde – uveďte kde
- 5) Znáte nějakého **žijícího výtvarného umělce**? Pokud ano, jakého? Pokuste se jich vyjmenovat více.
- 6) Považujete za důležité, aby umělec své dílo vysvětlil, sám okomentoval, doplnil nějakým objasňujícím textem? Svou odpověď zdůvodněte, pokud si myslíte, že ano, i pokud si myslíte, že ne.
- 7) Víte něco o **akčním umění**? Pokuste se to stručně vysvětlit.
- 8) **Přečtěte si následující popisy akcí a instalací ve veřejném prostoru, prohlédněte si ukázky jejich obrazové dokumentace - fotografie.** Je podle vás na některé z následujících ukázek dokumentováno umělecké dílo? Pokud ano, zdůvodněte proč. Pokud ne, napište, co to je a zdůvodněte.

- I. Dal jsem si sraz s několika přáteli ... stáli jsme v hloučku na náměstí a hovořili...náhle jsem se rozběhl, utíkal jsem přes náměstí a zmizel v Melantrichově ulici...**



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte:

II. Neonové srdce na Hradě



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte:

III. Z poloviny zakryté srdce na Hradě proměněné v otazník



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte:

- IV. V sobotu 24. května 2003 se obyvatelé jihomoravské vesnice Ponětovic nechali přesvědčit, aby sjednotili svůj denní režim tak, že každý prováděl stejné úkony ve stejnou dobu. Hlavním záměrem bylo, aby lidi dělali něco společně a ukázali tak sobě i světu vesnickou „normálnost“ jako přednost.**



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte:

- V. **Padal do bílé sádry, kterou přinesl, šplhal na vrchol hromady a zase se sunul dolů. V bahnité louži si na zádech zapálil bundu a v plamenech padl do mělké vody. Proměněn bahnem opět vstal a s železnou konstrukcí se znovu plahočil na vrchol hromady. Úplně na závěr, při Janáčkově hudbě, nabídl publiku chléb a víno.**



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte:

Příloha 3

Vyplněný dotazník 1

Prosím Vás o vyplnění dotazníku. Dotazník je anonymní a použiji jej pouze pro svou bakalářskou práci.

Děkuji

Pavla Holá (studentka PedF UK)

Věk 14 let

Křestní jméno Denisa
Škola základní škola Vratslavice
Žena/muž (zakroužkujte)

1) Zaujímá vás umění? Moc ne

2) Máte nějakého oblíbeného umělce? Pokud ano, jakého? Ne nemám

3) Zajímáte se o současné výtvarné umění? Ne

4) Kde se můžete setkat se současným výtvarným uměním? (zakroužkujte odpovědi)

v galerii / na internetu / v televizi / venku na ulici / ve škole / v tisku/ (všude...!)

jinde – uveďte kde já nevím asi už nikde

5) Znáte nějakého žijícího výtvarného umělce? Pokud ano, jakého? Pokuste se jich vyjmenovat více.

Ne žádného nemám

6) Považujete za důležité, aby umělec své dílo vysvětlil, sám okomentoval, doplnil nějakým objasňujícím textem? Svou odpověď zdůvodněte, pokud si myslíte, že ano, i pokud si myslíte, že ne.

Ja si myslím když už někdo něco namaluje tak by to měl nějak okomentovat, doplnit ... atd..

7) Víte něco o akčním umění? Pokuste se to stručně vysvětlit.

Ne nevím

8) Přečtěte si následující popisy akcí a instalací ve veřejném prostoru, prohlédněte si ukázky jejich obrazové dokumentace - fotografie. Je podle vás na některé

z následujících ukázek dokumentováno umělecké dílo? Pokud ano, zdůvodněte proč. Pokud ne, napište, co to je a zdůvodněte.

zdůvodněta jsem to u těch
obrázků

- I. Dal jsem si sraz s několika přáteli ... stáli jsme v hloučku na náměstí a hovořili...náhle jsem se rozběhl, utíkal jsem přes náměstí a zmizel v Melantrichově ulici...



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte

Je to spíš takové namalované
a ne vybočené - -

II. Neonové srdce na Hradě



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte

Ja' nevím připadá mi to spíš
jako namalovaný než vyfocený...

III. Z poloviny zakryté srdce na Hradě proměněné v otazník



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte

Řekla bych že to
spíš někdo fotil
než maloval

- IV. V sobotu 24. května 2003 se obyvatelé jihomoravské vesnice Ponětovic nechali přesvědčit, aby sjednotili svůj denní režim tak, že každý prováděl stejné úkony ve stejnou dobu. Hlavním záměrem bylo, aby lidi dělali něco společně a ukázali tak sobě i světu vesnickou „normálnost“ jako přednost.



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte

Je to fotka

- V. Padal do bílé sádky, kterou přinesl, šplhal na vrchol hromady a zase se sunul dolů. V bahnité louži si na zádech zapálil bundu a v plamenech padl do mělké vody. Proměněn bahnem opět vstal a s železnou konstrukcí se znovu plahočil na vrchol hromady. Úplně na závěr, při Janáčkově hudbě, nabídl publiku chléb a víno.



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte

Řekla bych že to někdo
točil ne maloval

Vyplněný dotazník 2

Prosím Vás o vyplnění dotazníku. Dotazník je anonymní a použiji jej pouze pro svou bakalářskou práci.

Děkuji

Pavla Holá (studentka PedF UK)

věk 15

Křestní jméno *Adéla*
Škola *Gymnázium Na Dražácku*
Žena/muž (zakroužkujte)

1) Zaujímá vás umění? *ano*

2) Máte nějakého oblíbeného umělce? Pokud ano, jakého?

líbí se mi práce jirky Georga Žoržyila

3) Zajímáte se o současné výtvarné umění?

jenom trochu

4) Kde se se současným výtvarným uměním můžete setkat? (zakroužkujte odpovědi)

v galerii / na internetu / v televizi / venku na ulici / ve škole / v tisku

jinde – uveďte kde

5) Znáte nějakého žijícího výtvarného umělce? Pokud ano, jakého? Pokuste se jich vyjmenovat více.

Georg Baselitz, jirka George Žoržyila, David Černý, Eva Kotěšová, jirka Štáhl, jirka Anselmo

6) Považujete za důležité, aby umělec své dílo vysvětlil, sám okomentoval, doplnil nějakým objasňujícím textem? Svou odpověď zdůvodněte, pokud si myslíte, že ano, i pokud si myslíte, že ne.

Je to důležité, protože divák vždy obraz nemusí pochopit. Mně pro to výtvarník namaloval obraz, který co jsem myslela nebo chtěl říct apd...

7) Víte něco o akčním umění? Pokuste se to stručně vysvětlit.

Zkoušeli jsme se tohle "přimáhat" co nejvícejší papír, aby na něm nebylo žádné bílé místo...

- 8) Je podle vás na některé z následujících ukázek umělecké dílo? Pokud ano, zdůvodněte proč. Pokud ne, napište, co to je a zdůvodněte.

- I. Dal jsem si sraz s několika přáteli ... stáli jsme v hloučku na náměstí a hovořili...náhle jsem se rozběhl, utíkal jsem přes náměstí a zmizel v Melantrichově ulici...



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte

Tento obraz mi připadá spíše jako
momentka.

II. Neonové srdce na Hradě



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte

Myslím, že v moderním umění se vytrácejí
snazi "provokovat". ~~neumělecké~~ Právě to srdce je
majestátním symbolem Prahy, kulturní památkou.
Naproti neonové srdci s ním silně kontrastuje.
Zaujme každého, je to neobvyklý nápad a
konzervativnějším lidem se nemusí líbit.
Právě proto, že provokuje do rozmyšlení, že
umělecké dílo.

III. Z poloviny zakryté srdce na Hradě proměněné v otazník



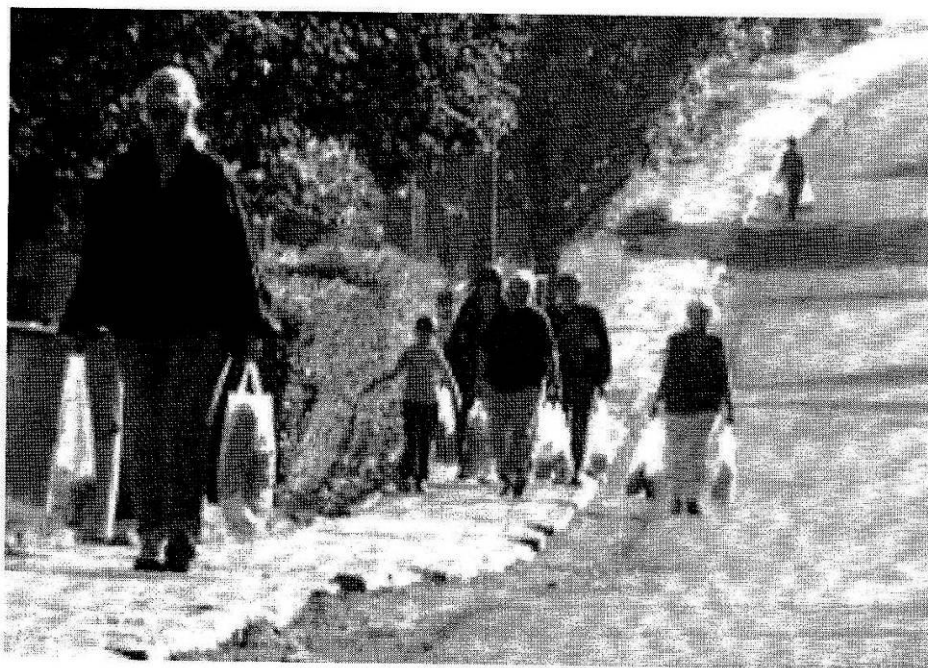
Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte

Ma' návaznost na předchozí obrazy, může
mít v sobě prvky významu. ~~Přetvo-~~ Přetvo-
pením nového srdce se rámeček ještě více
rozsahuje → v obrazech si každý představí něco
jiného a každý si ho může vykládat
jinak.

- IV. V sobotu 24. května 2003 obyvatelé jihomoravské vesnice Ponětovic sjednotili svůj denní režim tak, že každý prováděl stejné úkony ve stejnou dobu. Hlavním záměrem bylo, aby lidé dělali něco společně a ukázali tak sobě i světu vesnickou „normálnost“ jako přednost.



Zakroužkujte

Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte

Je to zajímavé a experimentální.
nejsem si ale jistá jestli to patří do umě-
leckého umění.

umění je to, co má i proto, že se jím
do dnešní ~~je~~ „rychlé“ a chaotické době
podaří se a lidé ochotní na to přistoupit.

- V. Padal do bílé sádky, kterou přinesl, šplhal na vrchol hromady a zase se sunul dolů. V bahnitě louži si na zádech zapálil bundu a v plamenech padl do mělké vody. Proměněn bahnem opět vstal a s železnou konstrukcí se znovu plahočil na vrchol hromady. Úplně na závěr, při Janáčkově hudbě, nabídl publiku chléb a víno.



Zakroužkujte

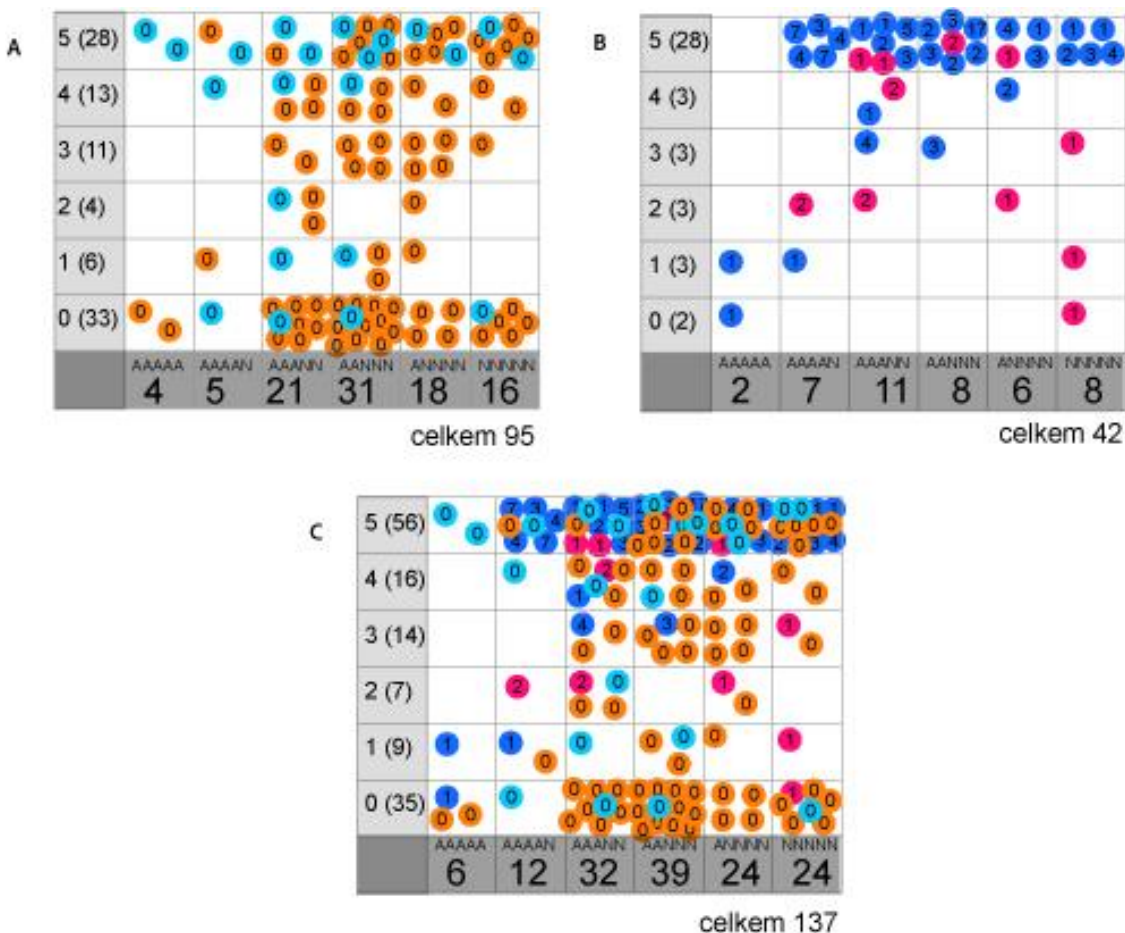
Je to umělecké dílo / Není to umělecké dílo

Zdůvodněte

Nevim, možná, sem to nepochopila správně, ale
přijde mi to je to moc umělecké dílo
konkrétně socialistické a smutné písně.

Příloha 4

Tabulky



Tabulka A sleduje respondenty, kteří neuvedli ani jednoho žijícího výtvarného umělce.

Tabulka B sleduje respondenty, kteří uvedli alespoň jednoho takového umělce.

Tabulka C je souhrnná a jsou na ní vyznačeny odpovědi ze všech řádně vyplněných dotazníků.

Barevné kroužky představují respondenty, respektive jednotlivé dotazníky. Číslo v kroužku odpovídá počtu současných výtvarných umělců, jejichž jméno respondent uvedl.

Červenou barvu mají respondenti, kteří se podle svého vyjádření nezajímají o výtvarné umění.

Modrou barvu pak respondenti, kteří uvedli, že se o výtvarné umění zajímají. **Pozn:** Různé barevné odstíny slouží pouze k lepšímu vizuálnímu rozlišení respondentů, kteří byli schopni uvést nějakého žijícího výtvarného umělce.

Sloupce odpovídají poměrům kladných a záporných odpovědí v jednotlivých dotaznících.

Řádky odlišují počet odpovědí, které respondenti odůvodnily. Velká čísla ve sloupcích a řádcích znamenají počty kroužků (respondentů) v daných řádcích a sloupcích. **Příklad:** Nachází-li se v tabulce C modré kolečko s číslem 0 ve sloupci AAANN a v řádku 1, znamená to, že respondent, který se podle vlastních slov zajímá o současné výtvarné umění, neuvedl žádného současného výtvarného umělce. Dále vidíme, že stejně jako 31 dalších respondentů, označil tři ukázky za umění, dvě naopak za umění nepovažoval a u jedné ukázky napsal, proč se rozhodl ji za umění označit, či nikoliv, přičemž právě jednu odpověď objasnilo 9 z celkem 137 respondentů. Z tabulky ovšem nelze vyčíst, které ukázky byly označeny za umění, ani která odpověď byla zdůvodněna. Gendery ani školy nejsou rozlišeny.

D

[illegible]

Tabulka D zobrazuje, kolikrát byla která ukázka identifikována respondenty jako umělecké dílo. Barevné číselné záznamy zastupují dotazníky. Barva odpovídá rozlišení v tabulkách A,B,C, červení se podle svých slov o současné výtvarné umění nezajímají, modří ano. Číslo před lomítkem označuje počet uvedených žijících výtvarných umělců. Číslo za lomítkem počet zdůvodněných odpovědí (z možných pěti). Umístění v řádcích určuje, kolik dalších ukázek respondent rovněž označil jako umělecká díla.

Například respondenti v řádku ANNNN označili pouze příslušnou ukázkou, zatímco v řádku AAAAA se opakují respondenti, kteří za umění považovali všechny ukázky.

Příloha 5

Rozhovor se Šimonem Brejchou – učitelem výtvarné výchovy na Gymnáziu Na Pražačce

Jaké byly reakce dětí na ty dotazníky? Nebyli z toho otráveni? Nebo diskutovali jste o tom ještě?

Překvapila mě jedna věc. Já si to teď přesně nevybavuju, jo, ale třeba i některý jako chytrý děti nebo z mého pohledu docela jako chytrý, tak vůbec tam nebyli schopný najít nějaký potenciál, jako umělecký, v těch věcech a na druhou stranu lidi, u kterých bych to v životě nepředpokládal, tak vůči tomu měli takovou jako citlivost, že to třeba tady u toho Kovandy, toho Rullera, jo, tak to docela jako byli schopný odhadnout.

Mě třeba překvapilo, ale to nebylo ani tak moc tady u vás Na Pražačce, že jakoby nebyli moc schopní to vnímat jako koncept a dokumentaci díla, ale hodnotili prostě ty fotky.

Jo, no to se směšovalo, no.

Já jsem to pak ještě trochu upravila, právě abych zdůraznila, že to je dokumentace, ale moc to nepomohlo.

Oni jsou zafixovaný prostě na ten jeden jediný obrázek a to musí prostě mluvit.

A vy sám, co si třeba o těch věcech myslíte, o těchto konkrétních ukázkách, který jsem tam použila?

No, Kovandu mám tady celou knížku, jo, toho jsem objevil, takže Kovandu mám rád, právě v těchto projevech. Mmm, Davida méně, zvlášť teda tohle, to mě neuvěřitelně irituje. Nahráváte si, jo? To mám fakt radost. Daleko zajímavější mě přijde potom tohle... Kdo to dělal? To dělali Rafani?

Ztohoven.

Jo, Ztohoven... No a minulý rok jsme právě tady měli holčinu, která se na Kateřinu Šedou jako hodně odvolávala a já se přiznám, že tenhle způsob uvažování jde trochu jako mimo mé osobní výtvarné přemýšlení, jo. Ale je fakt, že v tom vidím to kouzlo jako té práce s tím publikem, ale spíš mi to přijde jako takový hodně pedagogicko...didaktický..., že mi to přijde hodně jako takový spíš jako uvažování do školy, jo, ale to je můj osobní problém, protože se tím strašně let zabývám a takovýhle věci jako jsem třeba i dělal se studenty a nikdy to nemělo ambice k tomu, aby to bylo umění, no.

Jako spíš nějaký etudy nebo hry, nebo...?

No, výtvarně, jak bych to nazval, výtvarně konceptuální etudy nebo výtvarně dramatické etudy, který vlastně byly třeba i východiskem pro další nějakou výtvarnou práci. Jo, proto mě to trošičku jako irituje, ale jinak jako určitě to má své místo, jo. A Ruller je klasika, že jo. Ted' už je to trochu jakoby vyšeptalý, ale ve své době to mělo určitě svůj význam, že jo.

Vy se tady určitě, protože jste výtvarně zaměřený gymnázium, nevyhýbáte ničemu, ale co třeba na normálních základkách, kde nemají žádnou takovou specializaci, myslíte si..., že by třeba měli skončit někde u kubismu, nebo...

No, já jsem asi dvanáct let učil na základce a opravdu jsme neskončili u kubismu. Ale pravda je, že jsme skončili někde v sedmdesátých letech, takže jsme jako se odvolávali na pop art, na Fluxus, akční umění a tak dál, takže jako naopak, myslím si, že by právě ta poválečná léta měla být intenzivní součástí nebo jako takovou vlastně nezbytnou součástí výuky na základních školách, protože ono se to přece jenom dotýká jako trošičku víc těch problémů světa těch dětí. A líp se tam navazuje kontakt, jo, o prožitek, o vnímání jako všemi smysly a hledání nějakého smyslu dívání se sám na sebe a to všechno

jako...já nevím, to jsou spontánní odpovědi, jo. Takže kdybych si to měl rozmyslet, tak by to bylo asi trochu ucelenější, ale jako v každém případě myslím, že právě ta šedesátá léta, sedmdesátá léta, jsou neuvěřitelně..., padesátá už s tím Jacksonem Pollockem a Boudníkem...jako příklad, ten Fluxus, ten určitě, Cage určitě jako tam patří taky právě jako hra se zvuky a podobně...

A třeba ze současnosti úplně, co byste třeba vybral?

Jako na tu základku?

No.

To je kus o kuse, jo. Ono to spíš jako co se týče jako příležitosti, jo. Ono na sucho se to těžko jako dá dělat. Já jsem měl výborný zkušenosti s výstavami, jako konkrétními. Třeba s Václavem Jiráskem v Rudolfinu, Čestmírem Suškou v Karlíně, jo a s tím se dali dělat neuvěřitelné věci, právě jako navázat na to v uvozovkách nějaké animační jako projekt jako pro děti a oni si to prožili a začalo je to bavit, jo. Já jsem jako s těma děckama jako hodně chodil do galerií, právě proto, aby se tomu otevřely, aby prostě začaly akceptovat i věci, který nejsou úplně přístupný, ale ve chvíli, kdy si to prožily a vyzkoušely si jako u toho nějaký blbiny, tak potom na to reagovaly výrazně jako otevřeněji, no.

A využíváte ty programy, co nabízejí galerie nebo si tam radši děláte něco sám?

Já teď se studenty...to je na jiný úrovni, jo, protože to je všechno víc postavený přes hlavu, tak tam i je docela žádoucí, aby nás třeba jako i prováděl někdo, kdo se tím trochu jako probral, ale co se týče té nižší věkové skupiny, tak to jsem to dělal radši sám, no. Protože jsem ty děcka znal a mohl jsem jako s nima si to třeba jako připravit a mohl jsem se potom zase jako zpětně odvolávat, rozvíjet vlastně to téma, který jsme jako začali v té galerii. Ale zase jak kdy, že jo. Ono to je zase program od programu. Teď zas jak je to v Rudolfinu, tak je to vlastně jako v podstatě úplná tragédie, protože ty edukační programy tam byly na výborný úrovni a byly vždycky spjatý jako s konkrétní výstavou, s konkrétním jménem a s tím se dá dělat jako, myslím, výrazně víc než třeba s určitými obdobími jako, jo. Hlavně to byly aktuální jména, že jo, jako ve chvíli, kdy jdete do Národní galerie, tak jako tam jste u toho kubismu a francouzského umění, jo a proč, že jo. V podstatě pro nižší věkovou skupinu to není tak atraktivní. Jako samozřejmě se to dá udělat zajímavě a hrát si se světlem a s muzikou a podobně, ale ve chvíli, kdy je to navázané na konkrétní myšlení konkrétního umělce, tak mi to přijde daleko nosnější než na nějaký celý období. To bychom si mohli povídat hodiny...

Děkuji.

Příloha 6

Anketa z projektu Mystifikace – kult neznámého

Muž 1

My se tady vyptáváme lidí na brutalitu v umění. Na ty současné jako umělecké projevy, ve kterých se vlastně jako vyskytuje ta brutalita. Co si o tom myslíte?

No já totiž, v umění myslíte v televizi a nebo v obraze nebo na billboardech nebo... Otázka je, kde je taková, jak vy říkáte, přílišná brutalita. Víte já si nemůžu ani vzpomenout, že bych nějakou takovou strašnou nějakou viděl.

Slyšel jste o tom případě toho člověka, který si v rámci akčního umění uřezal ruce a nohy?

Ne.

No a co byste si o tom myslel?

No šílenec. To je blbec, to je prostě proti přírodě, protože jakákoliv bolest u člověka je obraná, že jo a způsobit si bolest, to je prostě něco, co ten organismus, ...kterému se brání jako všemi prostředky, Takže to si nechat uříznout ruce, to je stejně blbost, to ani nevydrží, to je nesmysl, to ani nevím, že by to mohlo existovat. Možná v nějakém triku nebo něco takového, ale předvádět se s tím a ukazovat se světu, že mi někdo uřeže ruku nebo nohu. To je šílenství.

Ve starý Indii je doložený rituál, při kterém rozřezávají člověka a potom ho zase skládají dohromady. Vlastně ty lidi se na to dívají, takže vlastně to není úplně nová věc, tyhle věci. Jako že se dějí, že se děly vždycky. Tak jestli je to opravdu jenom šílenství nebo jestli to vyjadřuje něco hlubšího? Třeba nějaký procesy, společenský.

Víte, já moc tomu nerozumím a nevěřím tomu, že by to... to jsou excesy, čili to jsou věci, které jsou od středu odchýlené a my musíme jet, bohužel.

Muž 2

Co si myslíte o současném výtvarném umění?

No tak se mi líbí, ty výstavní věci, co dělají. To je, ty výstavky, to je pěkná věc. To je tohleto je nádherný, to je dobrá výroba. Kdyby to bylo všude takhle. To když takhle jde člověk po těch galeriích, tak to je nádherný.

A co ty brutální náměty? Občas jak se tam vyskytují.

No tak to jako se mi moc nelíbí. Protože u nás jsou u obce tam jako to takový není, aby to tam tohle se vyskytovalo. Ale jinak je to docela pěkná věc. To je docela hezký, když se takhle na Hradě, tam jsou hezké výstavy. Nebo galerie u nás, tady na Václaváku, tam to hezky udělali. Jenže já tam na talenty výstavy moc nechodím, ale líbí se mi to. Tady na Karláku je zrovna taková pěkná výstavka. Tam mají hezké věci.

A co to srdce, jak bylo na to m Hradě? Pamatujete si to?

To si pamatuju, to bylo hezký, ale nakonec to zrušili, no, to byla chyba.

A co si myslíte takhle o těch, tyhle happeningy, takový to akční umění, v tom veřejném prostoru?

To se mi nelíbí.

Ne?

To se mi nelíbí, ale to jak to tady pořádají, tyhle věci, to je jako, nelíbí.

A slyšel jste o tom člověku, jak se v rámci takového uměleckého vystoupení zmrzačil na Matějský pouti?

Jo to jsem slyšel, to už je hezky dlouho, že jo.

No, no, no, už je to nějaká doba.

No, mladej člověk to byl.

Mladej, no.

No to jsem jako byl překvapený tedy najednou, že tohleto se stalo. Ale nikdy to nebylo, takový věci. Já nevím, co dělal, jestli tam...

On si chtěl uřezat nohy a pustit je s balónkami nad Matějskou poutí.

Ježišmarja.

Jako že je to umění.

A přitom takovej mladej kluk, chtěl si vzít život. To tedy nevím. To jako, to jako se mi moc nezdá. Přitom mě je už šestašedesát let, jo. Takže jako v tomhle nic nevím. Já se taky o to moc nezajímám. Já si čtu knížky, já jsem si půjčil patnáct knížek o panu rabinovi Sidonovi, kterýho znám osobně, protože já patřím do jeho rodiny, pana Sidona. Takže tohleto jako já znám, talenty věci.

A teď ještě kdybych se vrátil k tomuhle případu, tak myslíte, že by se to mělo nějak třeba, nějaký zákony na to udělat, nebo?

Na to by měl být zákon a žalovat to. Poněvadž tamto nebyla dobrá věc, co oni, co s tím udělali. To jako je špatný. Protože to by měla vina být těch houpačkářů, že ho tam pustili. To je zásadně, co jako udělali. Ho tam neměli pouštět, když tohleto se stalo. To jako bylo špatný, ten kluk přišel o nohy a o ruce, to je zásadní věc, on ztratil život, že jo, tím.

Muž 3

My jsme se chtěli zeptat na váš názor ohledně té dubnové kauzy, jak ten člověk se v rámci uměleckého vystoupení zmrzačil na Matějské pouti.

Já vůbec netuším. Co se stalo?

No když bych vám to v krátkosti popsal, jde vlastně o brutalitu v umění. To měl být jako happening, při kterém on si nechával uřezat od svých kolegů z té umělecké skupiny nohy a potom je pouštěl na Matějskou pouti.

To je blbost, ne?

Mě to taky přijde jako pitomost, ale...

No to je pitomost!

...jestli se domníváte, že je to ještě umění?

No jednak se domnívám, že se to nikdy nestalo a jednak kdyby se to stalo a nějaký šílenec toto hodlal podstoupit, což je teda z mého pohledu zcela vyloučeno, tak já nevím, tak je to psychiatrická záležitost, není?

No oni tvrdili, že to byla prostě jasně vyhraněná koncepce, při které...

Jsem pro legraci? Už dlouho?

Ne, ne, ne! ...při který se oni vlastně pokoušeli právě to, že ten stav společnosti je natolik patologický, že ten stav umění je natolik kritický...

To znamená něco jako Palachův syndrom v uvozovkách, jo, že?

No ale v umění...

Že někdo chtěl poukázat na cosi...

Že tam se prostě neustále eskaluje ta brutalita...Pokud dneska chcete nějak zaujmout společnost, tak už musíte jít za hranici všeho...

A toto se opravdu stalo?

No pravděpodobně ano.

No tak já nevím, vy jste mi tady předestřeli nějakou situaci, která se teda měla stát v dubnu. Tak říkáte pravděpodobně, no tak buď se stala

No tak možná je to kachna mediální, to já zas nevím.

No já jsem o tom stoprocentně přesvědčeněj.

Zase jako mám pocit, že oficiální média se tím zabývala zas míň, než by bylo asi záhodno, kdyby se to opravdu odehrálo, ale v těch výtvarných periodikách se okolo toho vedla právě takhle diskuze.

Jednak nejsem umělec a jednak to opravdu považuji za stoprocentní kachnu.

Žena 1

My se tady zabýváme takovou kauzou, která souvisí vlastně se současným výtvarným uměním. Orientujete se trochu?

No, moc ne, řekla bych, tak trošku, jako laicky, ale...

Nám jde vlastně o tu brutalitu, jo, v tom umění, o ty brutální náměty a tak. Co si o tom myslíte?

No já si myslím, že když tam mají svůj účel, tak mě nevádí teda osobně. Jako vadí mi, když jsou samoučelný, to mi vadí třeba ve filmu zrovna, tak jako nevádí mi i násilné scény nebo když to tam, když se tím chce něco říct, ale vadí mi, když jsou prostě jako v akčních filmech jenom samoučelný.

My jsme se vlastně setkali s případem člověka, který v rámci akčního umění si uřezával končetiny a teď jeden člověk před vámi to srovnával s Palachem, jo. Tak nám to přišlo takový jako trochu křečovitý.

To už teda, to už by bylo na mě moc, to už nemyslím. Tak všechno má nějaký své meze. To bylo přece nějaká ta výstava, jak ukazoval ty lidský orgány, ne? Ten umělec, nebo, no, tak to už bych asi jako já osobně nemusela teda. Možná proti gustu žádný dišputát, ale já bych to teda nemusela.

A co říkáte tomu srovnání? Jako s tím Palachem.

No to vůbec, to jako, to je ujetý. To samozřejmě. To je úplně něco jinýho. Ten Palach, tam to mělo zcela jasný smysl, bylo jasný proč to dělá a jenom tak jako se předvést, že si umím uřezat orgán teda, no to opravdu ne.

Muž 4

My tady děláme takovou anketu o současném umění.

No já původně jsem se chtěl zeptat, jestli nevíte, kdy skončí okupace Tibetu.

Okupace Tibetu? No tak to nevíme.

No tak bych byl rád, kdyby se s tím média zabývala, televize nebo i jestli by naše vláda nějaký dopis taky tam nenapsala, nějak nepodpořila ten Tibet proti tý Číně, která tam dělá tuhle okupaci už hodně dlouho, že jo.

A slyšel jste o Falung Gong?

Ted' nevím, ted' si nevzpomínám.

No to je sekta nebo jako společenství...

Jo to je, jak je ty Číňani tam mučej, jo, myslíte tuhle sektu.

No, no.

No, no, no, to jsem slyšel.

To je taky vážný problém, poměrně málo reflektovaný, že jo, médii.

No to se na Karlově náměstí rozdávaly takový letáčky, o týhleto problematice, že jo. Tak nevím no, co se s tím dá dělat. Jako mě to hodně mrzí, že ten Tibet, není mu pomoci, tomu Dalajlámovi, že jo.

Přesně ta. A my se právě zabýváme jinýma kauzami, který taky nejsou mediálně jako zohledňovaný, přestože by se jimi možná měla společnost zabývat. A to jsou kauzy jako spojený se současným uměním. Ty lidi už prostě dělaj dost jako na pomezí věci, různě se zraňují, zohavují, jedí lidská

embrya a nakládají se do vnitřností, jo a média se tím nějak nezabývají. Co vy si o tom myslíte, o tomhle trendu?

No to samotnýho by mě zajímalo, v jakých státech tohle provozují.

To všude možně, všude možně. V Číně například, tam snědli to embryo, jo, v Americe běžně, v Británii. U nás byla přece ta kauza, jak ten člověk si určil ruce a nohy a nechal je letět nad poutí s balóncími nafukovacíma.

Hm. Tak to je jako takový nesmyslný akce, že jo, těch lidí.

No třeba právě chtějí upozornit na to, že ta současná společnost, je prostě laxní, že si neuvědomuje tu brutalitu ve světě, že ji nereflektuje. Ani v tom Tibetu, ani u nás. Je to takový výkřik.

No dobře, no. Tak já už budu muset běžet a zmiňte se na nějaký ty média ohledně toho Tibetu a budu rád, že se s tím něco pohne, no. Tak děkuji moc, nashledanou.

Muž 5

Co si myslíte o brutalitě v umění?

Brutalita v umění.

Třeba jak ten pán si uřezal nohy a pustil je s balóncími nad Matějskou poutí.

Hm, to je trošku špatný. Já jsem proti.

Co byste vzkázal tomu pánovi?

No to je šokující, no. To všechny šokující věci jsou špatný pro společnost.

On se právě domníval, že tím vyburcuje tu společnost, víte, aby se na sebe podívala...

Myslím, že to není dobrý. Já jsem mírový člověk. Já mám rád věci....(něco francouzsky) ...Já jsem proti brutalitě. Cokoliv. Kde je brutalita, kde je šok, kde je trouble, jo, nemám rád. Já jsem klidný.

A co byste s tím dělal? Potrestal byste ho nějak?

A, no to potom to záleží... Potrestat myslím že ne, musí člověk mít...musíte ho to correct. Correct, how do you say correct? Musíte ho opravit, jo. Mluvit. Aby neudělal dál. To je všechno. Potrestat ne, já jsem proti. Ale dá se udělat něco, aby neudělali ještě další šok.

Žena 2

My se zabýváme těmi jako hraničními věcmi. Jako když už to hraniční s etikou, jo. Třeba jestli víte, jak ten „sochař“ dělal ty sochy z těch mrtvých lidí? Pamatujete si to?

To jsem viděla v televizi, no, to bylo docela dost, to by mi vadilo, na to bych určitě nešla na takovou výstavu.

No a myslíte si, že by se to mělo třeba nějak legislativně řešit? Takový věci.

V současné době je to strašně těžké si myslím, jestli by se to mělo nějak řešit. Zakazovat to nemá cenu, pokud to zakážete, tak se, bych řekla, k tomu budou lidi víc uchylovat a budou toho dělat ještě víc, tak jako to bylo, jak už jsme to zažili. Takže já bych to spíš řešila tak, že bych kolem toho dělala velkou nějakou osvětu a spíš bych lidem vysvětlovala, proč to není dobrý, aby tam sami nechodili a když nebudou na takovou výstavu chodit, tak pak to asi nebude, se tomu člověku nevyplatí něco takového dělat. Nebude se to lidem líbit nebo myslím si, že by se jim to přirozeně nelíbilo.

A teď ještě ta vyhrcořenější kauza. To byl prostě happening, při kterém si ten člověk odřezával končetiny a posílal je s balóncími nad atrakcemi Matějské poutě.

To jsem probíha ani neviděla. Tak to se snad ani nedá komentovat, to je blázen. Podle mě je asi nemocný, ne?

On tvrdil, že jako to vlastně vyjadřuje právě tu zhýralost té doby.

Téhle doby?

Že to je jako takové volání o pomoc.

Takový mučedník jakoby, jo? Ukazuje lidem, že už je hodně, hodně načase něco s tím dělat, s tou hroznou dobou. Podle mě výtvarné umění má hodně výrazových prostředků a tohle, co on dělá, to je nějaká krajnost. Podle mě je asi nějaký psychopat. Nemoc. Víc asi vám k tomu neřeknu.

Žena 3

Já se chci zeptat na tady na umění.

Ježiš, já se v tom moc nevyznám.

No to vůbec nevadí, jako. Ale tak co si o tom myslíte? Že ty lidi dělaj takovýhle hrozný věci.

Tak ať si je dělaj, když je to baví, ne? Každý máme jako svý....svý....hm, svý...jak se to řekne? Svý... Musíte to točit?

Jako úchylinky myslíte?

Jo!

No a co když to jako někoho ohrožuje nebo obtěžuje nebo děsí?

Já si myslím, že to nikoho neohrožuje, ne? Dyt' jako to je jenom na obrázku.

No ne, ty lidi dělaj různý věci jako třeba ve veřejném prostoru, na ulici.

No tak ať si je dělaj.

No a co když třeba nějaký Číňan snědl lidský embryo?

No tak je to dobytek.

Vždyť jste říkala, ať si to dělá.

Ale pro mě je to dobytek, jako ať si to dělá, když ho to baví, ale jako...

A ted' třeba nějaký člověk se nechal střelit do ruky, jo. A ty lidi, co ho střelili?

No tak to jsou taky dobytci a dělaj to proto, že je to asi baví, jako.

A to je jako v pořádku?

No není to v pořádku, pochopitelně, že to není v pořádku, ale tak jako tomu stejně já nezabráním, že jo.

A ten člověk, co si na Výstavišti o Matějské pouti nechal uřezat ruce a nohy a pustil je s balónkami nad Matějskou poutí, tak ty lidi, co mu pomáhali, tak, jo? On to po nich vlastně chtěl.

Tak zas udělali to, co on chtěl, že jo. Tak jako když to chtěl, tak to prostě udělali, jako. Nevím o tom, že se někdo takhle nechal rozřezat a pustit se balónkami.

No to je zajímavý no. Před chvílí jsme mluvili s nějakým starším katolíkem a ten o tom věděl, no, ale moc o tom lidi nevědí.

Tak já vám děkuju za informaci a myslím, že už se nemusíte na nic ptát ale.

No ale ted' kdyby ho třeba zabili, tak by mohli říkat, že on to tak chtěl, ale jako.

No však to chtěl, ne? Ten člověk, nebo to nechtěl?

A to vám stačí? Jako že někdo chce, aby ho zmrzačili, tak...

Tak já to neřeším, to není můj problém, že jo, to je jejich boj, jako co chtěj.

Žena 4

Nás zajímá, co si lidi myslí o brutalitě v umění.

No je to asi dost zvláštní. Nevím, co si o tom myslet. Zvláštní druh zábavy a umění. Nevím, co bych si o tom měla myslet.

No to umění by přece mělo promlouvat k lidem.

Asi je nějaký takovej trošičku divnej.

To jsou různí lidé v různých dobách. Během osmdesátých, devadesátých let toho byla spousta.

Tak asi mají nějakou psychickou úchylku.

Tedy jak to že z toho vznikl trend v současném umění?

Já nevím, nevím, nejsem umělecky založená a nevím.

No co když to potom začne hraničit? To jsou věci, že si člověk nechá uříznout nohy a pustí je nad Matějskou poutí s balónkami.

Měl by se asi jít nechat vyšetřit, no.

No a co ty lidi, co mu s tím pomáhali?

Tak asi budou zrovna takoví. Nebo jestli chtějí si získat nějakou popularitu, nevím. Chtějí být zajímaví.

No a přitom vy jste o tom neslyšela tak asi zas tak populární nejsou. Co je k tomu teda vede?

Já opravdu nevím, no tak třeba mají nějaký psychologický problémy nebo nějaký potíže a snaží se vybit v sobě. Já nevím. Nevím, fakt nevím. Jsou trošičku ujetý, no.

To je ten Von Hagens (ukazujeme obrázky), kterej dělal ty sochy z mrtvých lidí. To jste určitě slyšela, ne?

Neslyšela a je to asi nějaký magor. Nevím.

Ten za to dokonce dostal cenu.

Jo? Tak to je dobrý, no.

Preparuje lidi, nakládá je prostě do láku a pak z nich vyřezává...

No tak to je hnus. Nevím, co vám k tomu mám říct. Je to hnusný, dejte to někam pryč, nemůžu se na to dívat. Fuj.

A to s tím člověkem, co si uřízl ty nohy, to se stalo u nás. To je zajímavý, že o tom nevíte.

Nevíme, protože o takovýchle věci se nezajímám. Mám jiný starosti a ne že bych se chtěla zajímat o takovýchle hnusoty.

No a teď kdybyste šla třeba s dětmi na tu Matějskou a teď vám to letělo nad hlavou, jo, ta uříznutá končetina na těch balónkách, tak už by se vás to týkalo přece.

Ha ha, no tak to by se mělo asi nějak řešit, no. Kdyby to letělo nad hlavou, tak ne, horší, kdyby to na ní spadlo. To už stačí, prosím vás. Já už bych řekla, že už bych nechtěla tady povídat k tomu.

Žena 5

Nás zajímají ty věci, kdy to vlastně hraničí s brutalitou, kdy vlastně ty umělci se různě zohavují.

Tak to se nám nelíbí, jako starší generaci se nám to nelíbí. Ne, to se nám nelíbí. Jakmile je tam ta brutalita a jakmile, ne, ne. Nelíbí.

No dobře, ale proč myslíte, že to vůbec je?

No myslím si, že teda většinou jsou to asi mladí výtvarníci a pravděpodobně mají tu agresi v sobě a takhle ji prezentují. No nelíbí se mi to. A mám pocit, že když se potom na to někdo dívá, ta mládež třeba naše, tak že to na ně působí negativně, že jo. To je jako v televizi, ty všechny. Tady, co mám před sebou, to je hrůza tedy. Já jsem dneska dokonce viděla, i když toho Husajna vysloveně nenávidím, ale viděla jsem ho v tom akváriu, jestli jste náhodou to neviděli. Byla výstava a tam byl Husajn naložený v akváriu, je spoutanej a vypadá to teda hrozně a hodně lidí to odsuzuje taky. Říká, že on si zaslouží trest, zaslouží si soud, ale tohle, že by prostě se nemělo dávat do výtvarného umění už vůbec ne, tedy.

A teď jsou potom i ty etický spory, když ten člověk si nechá uříznout nohy, ty lidi mu vlastně uříznou nohy a pustí je s balónkami nad Matějskou poutí. To se stalo tady u nás. Víte o tom?

No to nevím a je to odsouzeníhodné, tedy. Ne, nesouhlasím s tím a moje přítelkyně taky určitě ne.

A myslíte, že i u soudu třeba by to mělo být?

Jo jako že by to šlo k soudu, když se něco, to ano, to ano. U soudu, že by se mělo tyhle věci řešit, to asi ano. Ale dneska zase ty soudy, to všechno stojí peníze, já nevím, no, kdo by se do toho pustil, tedy, kdo by, nevím, ale nelíbí se nám to. Ne.

Máte pocit, že třeba média se tomu dostatečně věnují těm otázkám?

Tak o tom nemám přehled, to bohužel, To nemám, to nemůžu k tomu nic říct, protože nemám přehled, že.

Žákyně ZŠ

Slyšela jsi o tom člověku, co si jako umění v rámci happeningu nohy a pustil s balónkami nad Matějskou poutí?

Ne.

A co si o tom myslíš?

Já? Já nevím. Asi že je to...třeba něco k tomu měl asi.

A co to bylo? Proč myslíš že to udělal?

To já nevím.

Myslíš, že tím chtěl jako něco říct?

Asi jo.

O světě?

Jo. Asi jo.

Jak by sis to vyložila?

Já? Že asi chtěl dát svobodu, nevím, nějakou svobodu mrtvým?

Svobodu mrtvým?

No.

Paní 4

Víte o tom, že u nás si jeden člověk, poměrně neznámej, v rámci umění, v rámci uměleckého vystoupení, nechal uříznout končetiny a pustil je s balónkami nad poutí, kde si hrály děti?

Ne, to jsem neslyšela.

Když čtete noviny, tak proč myslíte, že se jakoby tyhle věci tam neříkají, nebo neukazují?

Já si myslím, že by to bylo moc morbidní a byla by to spíš motivace pro slabší povahy, které by mohlo tadyto k něčemu motivovat. A určitě jsou v televizi a všude je mnoho takových, ne zrovna třeba takových, ale drastických scén a myslím si, že slabší povahy tady to motivuje k nějakým obdobným věcem, které se můžou odehrávat nebo můžou teda zkoušet. Takže určitě bych teda s tím nesouhlasila, aby se to ani zveřejňovalo, aby vůbec něco takového vůbec bylo.

A zase když je to ale vlastně problém, tak nemělo by se to diskutovat? Veřejně? Co třeba ty lidi, který pomáhali tomu člověku uříznout ty nohy, tak vlastně se na něm dopustili násilí, i když on to tak chtěl a teď...

Je to přece každého dobrá vůle, co chce nebo nechce teda dělat. Vás taky třeba nemůže nikdo nutit, abyste šel a někoho okradl něco. Je to na vás, jestli se tomu podvolíte nebo ne. Já bych to zase teda brala, že to je, že zakazovat nebo dovolovat, určitě bych v tomhle neviděla žádný..., buď jednu alternativu nebo druhou. Je to na každém dobré vůle, jestli se tomu poddá nebo ne.

No dobře. A třeba v Německu pán zveřejnil inzerát, že se chce nechat sníst. Přihlásilo se mu šest lidí. To jste slyšela?

To jsem slyšela, teď jsem i v novinách něco takového četla a vychází na internetu nějaké takové výzvy tam, nevím. Tak já si myslím, že diskutovat se o tom by se teda určitě mělo, protože si myslím, že ve veřejnosti ty nějaké diskuze budou probíhat i na stránkách médií a tisku, tak diskutovat určitě ano, ale zase že by to mělo být nějaké takové zveřejňování nebo, to bych zas, to bych určitě...

No vy jste říkala, že je to každého věc. Přece když někoho střelím, tak nestačí, že on to chtěl.

A tak určitě. Tak chtěl nechtěl. Tady to je otázka zase určitě jiná, tam to by chtělo asi teda větší diskuzi s odborníky, s větší veřejností. K tomu by se každý měl vyjádřit, tam to pro a proti určitě teda ano.

Studentky

Nám jde o kauzu... Víte třeba co je happening?

Ne.

Akční umění vlastně, kdy ten člověk jako udělá vlastně jednorázovou akci a vlastně...

Takový trochu ulitlý to je. Nebo něco, jo? Já vůbec nevím.

A teď vlastně se stala taková věc, kdy ta umělecká skupina, v rámci toho akčního umění, jednomu svému členovi uřezala končetiny, jo a teď my se ptáme, jestli jako se to dá považovat za výtvarný umění.

No tak to se nedá považovat za výtvarný umění.

Nebo za umění vůbec, že jo.

Já bych řekla, že ne, že to je hnusný.

Mě to taky přijde teda hnusný.

No tak oni tvrdí, že to byl účel, že když se dneska koukáte na umění tak hnusný náměty jsou tam docela častý, že jo.

Tak mě se tohle nelíbí.

Nebo i filmy, že jo.

Tak u těch filmů bych to ještě brala, ale takhle ne.

Já nevím, já bych teda jako do takových extrémů nešla, abych jako udělala až tohle.

No a oni pak ty nohy pustili s balónkami nad..

No tak to je ještě horší. No tak to se mi nelíbí. Hm, to je hnusný.

Mě to taky teda jako nic úžasného nepřijde.

A teď vlastně ten člověk to přežil, může dosvědčit, že to tak chtěl. A jsou tady ty lidi, který mu s tím pomáhal. Tak jestli jako by se to mělo nějak řešit třeba soudně nebo...?

Jo takhle, pokud to ten člověk chtěl, tak to je jeho věc. Tak já nevím, já bych mu do toho nijak nezasahovala, tak nevím.

To já bych to zase řešila soudně teda.

A jak?

No já nevím. Tak když ty lidi to takhle znechucuje, tak to je vlastně, já nevím.

No a teď co ty děti, co tam byly, na té pouti, jak je to děsilo, jak to tam nad nimi letělo.

Hm, no tak právě už kvůli tomu bych to jako řešila, že ten člověk je vlastně... Já nevím, jestli je blázen nebo... Když to tak chtěl, tak, nevím no.